



**Ana Margarida
Santos da Silva**

**Caim, Gaspard, Melchior, Balthazar e demais
cúmplices: jornada às avessas rumo à inefável
transcendência**



**Ana Margarida
Santos da Silva**

**Caim, Gaspard, Melchior, Balthazar e demais
cúmplices: jornada às avessas rumo à inefável
transcendência**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Prof^a Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo incondicional apoio, abnegada presença e exemplo de coragem.

Ao Vítor, pelo ânimo e guarida transmitida em cada gesto diário.

Ao trêfego Anjo, que fez nascer uma perene Primavera na minha existência.

O júri

Presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof^a. Doutora Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz
Professora Auxiliar da Universidade da Madeira (arguente)

Prof^a. Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Profª Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, a confiança que em mim depositou, desde o primeiro momento, o ânimo transmitido, a paciência, as profícuas sugestões, correções e o exemplo de inextinguível fortaleza.

Agradeço ao Diretor do Curso, Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, a sempre atenciosa disponibilidade, o brio profissional e a inquebrantável confiança depositada no sucesso desta minha caminhada.

Agradeço aos meus pais, Maria da Conceição e José, os valores morais transmitidos, o terem-me ensinado o caminho da superação na adversidade, a crença inabalável no sucesso da prole, as nunca cansadas mãos de infinitas renúncias, mãos cantinho do Céu e suave lenitivo para o mundo em desalinho.

Agradeço ao Vítor o incondicional apoio moral e logístico, a dedicação à família e o irresistível humor carnavalesco.

Por último, agradeço ao Todo Poderoso por ter feito descer à Terra o Divino na pessoa da minha filha, Mariana, que incontestavelmente é a “Primavera que eu esperava, a vida multiplicada e brilhante, em que é pleno e perfeito cada instante!” (Sophia de Mello Breyner Andresen)

palavras-chave

Polifonia, dialogismo, carnavalização, riso, mundo “às avessas”, subversividade, grotesco.

resumo

Tendo como ponto de partida a leitura intertextual das obras *Caim*, de José Saramago, e *Gaspard, Melchior et Balthazar*, de Michel Tournier, encaradas à luz da Teoria da Carnavalização do filósofo russo Mikhail Bakhtin, procura-se estabelecer afinidades e antinomias passíveis de constarem na temática da revisitação subversiva de mitos bíblicos.

Assim sendo, pretende-se concluir, nomeadamente, acerca da relevância do diálogo efetuado pelos autores em torno da verdade oficial e sua reinterpretação, ainda que insolente; da validade da viagem de iniciação, enquanto lenitivo, “via-sacra” e demanda de absoluta Plenitude, empreendida pelos heróis e pelos anti-heróis; do grotesco na representação carnavalesca do corpo e da vida terrena; da presença de um discurso narrativo fazendo uso de uma linguagem subversiva, onde grotesco, ironia e/ou paródia são perceptíveis; dos valores morais e ética social a preservar versus crítica acérrima ao poder instituído; da queda do Homem e do confronto com Deus e suas imperdoáveis limitações “humanas”; da presença do binómio entidade divina/entidade mefistofélica e o modo como as várias vozes narrativas surgem articuladas.

Concomitantemente, pretende-se comprovar que os textos de José Saramago e Michel Tournier, embora mergulhando no desmascaramento, “profanação” e aparente niilismo do Texto Bíblico, na dessacralização de um cosmos oficial e na adoção do riso e impertinência enquanto catarse, longe de provocarem a aniquilação do mito, antes concorrem para uma releitura profícua, pois repleta de pluralidade de significados, onde o Transcendente, por oposição à desilusão prodigalizada pela vida terrena, é objeto de revitalização; pretendendo autores, narradores e leitores, postos em diálogo polifónico, a não reiteração de modos perniciosos de “estar” e “ser”, mas um olhar lúcido e puro sobre o futuro da Humanidade.

Keywords

Polyphony, dialogism, carnivalization, laughing, world "upside down", subverity, grotesque.

Abstract

Taking as a starting point the intertextual reading of Caim, work of José Saramago, and Michel Tournier's Gaspard, Melchior and Balthazar, viewed in the light of Carnivalization theory of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin, will be made an attempt to establish affinities and antinomies liable to be included in the theme of subversive revisiting biblical myths.

Therefore, it's intended to conclude in particular about the relevance of the dialogue accomplished by the authors around the official truth and its reinterpretation, even insolent; the validity of the journey of initiation, while soothing, "via-sacra" and demand of absolute fullness, undertaken by the heroes and the antiheroes; the grotesque in the carnival representation of the body and earthly life; the presence of a narrative discourse making use of a subversive language, where the grotesque, irony and/or parody are noticeable; the moral values and social ethics to preserve versus the fierce criticism to the institutional power; the fall of Man and the confrontation with God and their "human" unforgivable limitations; the presence of the binomial divine/Mephistophelean entities and how the several narrative voices arise articulated.

Concomitantly, it's intended to prove that the texts of José Saramago and Michel Tournier, in spite of diving into the unmasking, "desecration" and apparent nihilism of the Biblical text, the desecration of an official cosmos and the adoption of laughter and impertinence while catharsis, far from causing the annihilation of myth, they compete for a fruitful reinterpretation, full of multiple meanings, where the Transcendent, as opposed to disappointment lavished by earthly life, is a revitalizing object; intending authors, narrators and readers, put into polyphonic dialogue, not the reiteration of pernicious ways of "being" but a lucid and fresh look on the future of humanity.

Índice

Introdução.....	1
1º Capítulo - Caim, Gaspar, Melchior e Baltazar em diálogo com Bakhtin....	13
I. A Teoria da Carnavalização de Mikhail Bakhtin.....	17
1. Romance polifônico e dialogismo: descriptar discursos babélicos.....	17
2. Carnaval, riso e olhar dual sobre o cosmos: desmascaramento e catarse.....	30
2.1 Géneros do campo sério-cómico.....	30
2.1.1 O diálogo socrático.....	30
2.1.2 A sátira menipeia.....	31
2.2 Carnaval e literatura carnavalizada.....	34
2.3 Paródia: nilismo ou sacralização do passado?.....	40
2.4 Realismo grotesco ou a estética da ambígua fealdade.....	48
II. Saramago e Tournier numa imensurável revisitação bakhtiniana.....	52
2º Capítulo - Diálogo (des)sacralizador com o pretérito e voo libertador em Caim e Gaspard, Melchior et Balthazar.....	71
I. Concerto polifónico em <i>Caim</i>	75
1. Diálogo subversivo da dupla autor-narrador com “deus”.....	76
2. O sibilar de vozes femininas no combate à inversão maligna de valores sociais: “eva”, “lilith”, as outras e a violência de género.....	83
II. Concerto polifónico em <i>Gaspard, Melchior et Balthazar</i>	94
1. Pluralidade de vozes narrativas tournierianas em diálogo com o Sagrado.....	95
2. O silenciamento da voz feminina no combate à inversão maligna de valores sociais: Biltine e o ogresco preconceito racial.....	102
3º capítulo - Carnavalização humanista saramaguiana versus subversão humorística tournieriana.....	115
I. A carnavalização humanista em <i>Caim</i>	119
1. Da infância benigna para a malignidade dos homens: “caim” ou “o divino sou eu”.....	125
2. Caim e “lilith”: o ogresco abraço metafísico à vileza terrena.....	137
3. Caim e as outras: a lúcida loucura e o delírio da morte.....	149
4. O demónio benigno versus a face mefistofélica de “deus”.....	153
II. A subversão humorística em <i>Gaspard, Melchior et Balthazar</i>	156
1. Da insípida infância para a malignidade de Sodoma: Taor ou a fusão com o divino.....	160
2. Herodes “negro”: riso grotesco e derisão.....	172
3. O burro “branco”: riso lúdico e reverência.....	178
Conclusão.....	185
Referências bibliográficas.....	195

Introdução

Uma das causas da perenidade de certas obras, ou da sua resistência ao tempo, é manterem-se enigmáticas e dúbias; conservarem alçapões; possibilitarem, através das gerações e das personalidades, interpretações muito diversas. A si próprias asseguram, assim, a permanente curiosidade dos homens, a quem, como já disse, o mistério interessa, intriga, irrita, obsidia...

José Régio

No presente trabalho e, tendo como ponto de partida a leitura intertextual das obras *Caim* (2009), de José Saramago e *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) de Michel Tournier, procuro salientar a presença inequívoca da Teoria da Carnavalização do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), estabelecendo afinidades e antinomias passíveis de constarem na temática da revisitação subversiva de mitos bíblicos, de uma História Oficial imposta. Assim sendo, pretendo concluir, nomeadamente, acerca da relevância do diálogo efetuado pelos autores em torno da verdade oficial e sua reinterpretação, ainda que insolente, no caso de José Saramago, e humorística, no caso de Michel Tournier.

É meu intento, de facto, sublinhar que José Saramago se apropria do substrato bíblico e, mediante uma linguagem subversiva, onde grotesco, ironia e paródia são perceptíveis, ergue um grito de dor e uma crítica acérrima aos homens que, em defesa de um Deus cruel, fazem voltejar espadas, ao invés de pugnarem pela preservação de deveres morais. O Nobel lança na ruína carnavalesca a verdade oficial, que considera tão perniciosa aos homens e, perscrutando a queda do ser humano, trava, em *Caim*, um impetuoso confronto com Deus e suas imperdoáveis limitações “humanas”, lançando-o no abismo niilista, enquanto coloca

em destaque o protagonista e demais cúmplices, por serem portadores de um verdadeiro espírito humanista.

É minha intenção, ainda, salientar paralelamente que, em atitude reverente e não isenta de humor, Michel Tournier invade o pretérito com o intuito de agasalhar os pré-textos no interior da tessitura narrativa da sua obra, insuflando-lhes uma nova vida e um forte cariz lírico, mediante o uso da sua fantasia autoral. De forte cunho intertextual, a escrita de Tournier, na qual convivem o sorriso e a espiritualidade, promove a reanimação de textos pretéritos, aos quais confere um halo repleto de imaginação lúdica. Assim sendo, pretende-se comprovar que os textos de José Saramago e Michel Tournier, embora mergulhando no desmascaramento, na “profanação” e aparente niilismo do Texto Bíblico, na dessacralização de um cosmos oficial e na adoção do riso e impertinência, enquanto catarse, não provocam o falecimento do mito, porém possibilitam uma releitura profícua, pois repleta de pluralidade de significados, onde o transcendente é virado do avesso, pretendendo autores, narradores e leitores, postos em diálogo polifónico, a não reiteração de modos perniciosos de “estar” e “ser”, mas um olhar *engagé*, lúcido e puro sobre o futuro da Humanidade.

O abraço ao tema proposto fundamenta-se, antes de mais, pelo declarado fascínio que nutro por dois autores de escrita insurreta, cuja obra é alvo de estudo no terceiro Ciclo e no Ensino Secundário, sendo necessário que os alunos ampliem os seus horizontes literários e acedam a um valioso *corpus* textual destes dois autores. Sua leitura jamais é perentória e concluída, edificando-se enquanto património inestimável que merece ser lido e transmitido de geração em geração.

Constata-se que Michel Tournier é um autor eleito na disciplina de Português, no 8º ano de escolaridade, para que seja analisada a obra *Sexta-feira ou a Vida Selvagem*, sendo que os episódios, nos quais simbolismo e representação carnavalesca emergem, são os prediletos dos discentes, pelo *feed-back* que tenho vindo a colher junto deles. No que tange ao Ensino Secundário, o Programa da disciplina de Português procura estimular nos discentes o contacto direto com textos de uma certa complexidade e a edificação de leituras, nas quais sentido crítico e mera fruição estética são faces da mesma moeda. Assim sendo, no 12º ano de escolaridade, o *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1989a) são obras a analisar opcionalmente no âmbito da Educação Literária, sendo que nos anos letivos de 2017/2018 e 2018/2019, a obra a estudar será, forçosamente, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1989a).

Numa época em que o imediatismo impera, a informação se multiplica, se renova velozmente e chega até nós por todas as formas, imperioso se torna, enquanto docente, propiciar mecanismos capazes de levar os discentes a procurarem textos complexos que solicitem a profundidade do pensamento e da escrita, bem como conduzir os alunos a valorizarem obras relevantes, a amarem o livro, a ampliarem o espectro das suas leituras, a redescobrirem os autores oferecidos no seu percurso acadêmico. Por isso, *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) e *Caim* (2009) são textos merecedores de atenção e de constarem no universo de obras capazes de acicatar a consciência reflexiva de jovens que concluem o Ensino Secundário, tanto mais que a lista apresentada no Programa e Metas Curriculares de Português, no que se refere ao Projeto de Leitura a concretizar pelo aluno, nos três anos do Ensino Secundário, não contempla os autores abordados na presente dissertação. Não querendo, de todo, pôr em causa a listagem apresentada, parece-me, contudo, útil que o docente seja um fomentador de leituras, não permaneça espartilhado pelo documento oficial e, imbuído da crença, ainda que lírica, de que os alunos de hoje procurarão a concentração que os textos mais profundos exigem, seja capaz de sublimar, de igual modo, obras, para além das sugeridas, nas quais as inquietações autorais são brados face à triste condição humana e as mensagens são atemporais, devendo ser lidas e relidas *ad eternum*.

Como não colocar em diálogo a obra *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) com a ferida humanitária registada na problemática atual da crise migratória a que assiste o mundo? Como não erguer um panegírico, num “som alto e sublimado” (Camões, 1982, p. 72) à via-sacra do Homem e à sua busca terrena de inefável transcendência, patente em ambas as obras? Numa era dita moderna, todo o leitor deve escutar a voz destes autores, pois ambos promovem o combate à subversão de valores sociais: o preconceito racial em Tournier, a violência de género em Saramago. Ambos os autores deixam obras de valor cultural e literário inestimável, que merecem, portanto, lograr pousada na memória coletiva, jamais encontrando o derradeiro leitor.

A presente dissertação integra três capítulos nos quais se encontram subjacentes as noções de *polifonia*, *dialogismo*, *paródia*, *carnevalização* e *grotesco* [itálico nosso], constituindo-se enquanto eixo orientador do cotejamento efetuado. No primeiro capítulo, apresento uma abordagem teórica em torno da Teoria da Carnevalização de Mikhail Bakhtin, pondo em destaque as noções de *dialogismo* e *polifonia*, a partir da obra *Problemas da*

Poética de Dostoiévski (2010), bem como de outros títulos bakhtinianos de relevo e igualmente vinculados ao meu propósito de paralelismo intertextual.

Verificando que, na tessitura narrativa, surgem ecos de vozes aparentemente autónomas em relação ao autor, que procuram posicionar-se face à palavra do Outro, entrando com ele em diálogo, Bakhtin propõe o advento do romance polifónico em Dostoiévski, no qual a mitigação do autor se efetiva, vislumbrando-se um entrançado de discursos que jamais alcançam a derradeira palavra. De facto, a pluralidade de discursos instaura uma regra dialógica, sendo que personagens, autor e narrador entram em diálogo algo cacofónico, apresentando cada um os seus pontos de vista sobre o cosmos que os rodeia, pelo que caberá ao leitor orquestrar devidamente tais vozes. Todas pretendem instaurar a democracia e tornam-se rebeldes face ao poder oficial. Todo o enunciado é portador de textos já proferidos, aos quais se alude de modo reverente ou irreverente, atravessando textos e circunstâncias.

Seguidamente, levo a efeito uma incursão à Teoria da Carnavalização de Mikhail Bakhtin, na qual comicidade, irreverência e loucura constituem ingredientes básicos, levando as personagens a submeterem-se ao jogo de metamorfoses e desmascaramento. Abordo o conceito de *literatura carnavalizada* [itálico nosso], destacando dois géneros do campo sério-cómico, que agiram enquanto impulsionadores da emergência da carnavalização: o diálogo socrático e a sátira menipeia. Na ótica bakhtiniana, a incursão até ao âmago cómico da Idade Média e do Renascimento foi empreendida por François Rabelais, excelso vulto no que toca à perspetiva oferecida face ao destronamento da seriedade e ao destaque conferido ao humor irreverente instituído pelas massas populares insurgentes. Assim, procuro deter-me sobre a “segunda vida do povo” (Bakhtin, 1987, p. 8), que institui o riso face ao discurso sisudo oficial e promove o seu destronamento, rebaixando-o. Aludo, de igual modo, às realidades antinómicas que se fazem presentes, à abolição de balizas comportamentais entre os homens, promovendo-se, deste modo, a ruína das verdades déspotas e a regeneração através do riso dúbio.

Centro, seguidamente, a minha análise em torno da noção de *paródia*, inerente ao texto já proferido com o qual o texto parodístico se detém, manuseando o autor a ironia, ora com intuitos demolidores, como no caso de José Saramago, ora com pretensões lúdicas, como no caso de Michel Tournier. Coloco em destaque, de igual modo, a noção de *grotesco*, termo associado à angústia, ao ridículo, mas também ao riso carnavalesco. Ancorado à vida

corporal, constata-se que o *grotesco* empreende um movimento concomitante: ao mesmo tempo que propicia o rebaixamento, também fertiliza, permutando-se o plano divino com o plano terreno, pelo que após a queda irrompe o apoteótico renascimento.

Posteriormente, procuro perscrutar o modo com os autores se posicionam face ao pretérito e aos textos anteriores, advogando que ambos postulam a manutenção de valores éticos. Se, para José Saramago, todo o indivíduo tem a responsabilidade de instaurar o Bem e combater o absurdo, para Michel Tournier, o mundo é composto de contradições e há que percorrer a autoestrada do inferno na Terra, bem como a via ascendente, rumo à inefável transcendência.

Sendo toda a obra passível de ser lida e relida, ambos os autores se apropriam de textos do pretérito e, parodiando, preenchem fendas, atribuem novos sentidos ao texto fonte, aguardando que o leitor cogitativo edifique o passadiço que une os dois legados. Vou, por isso, deter-me sobre o modo como são urdidos os laços dialogantes com a História. Se, no caso de José Saramago a inversão do Texto Bíblico está imbuída de dessacralização e forte reflexão crítica, imiscuindo-se o riso carnavalesco para subverter a tradição, no que tange a Michel Tournier, o objetivo é o de propiciar a migração de textos através do tempo, em sinal de homenagem, ainda que humorística e algo subversiva. Não obstante o modo como operacionalizam a posse de textos do passado, Tournier e Saramago surgem, no *corpus* em análise, como acérrimos defensores de uma espiritualidade, de uma ascese afastada da finitude corporal.

No segundo capítulo, pretendo abordar a convergência de discursos em diálogo com o Outro e com o inefável, dando especial destaque, em *Caim* (2009), à voz da dupla autor-narrador, cúmplices no destronamento do divino, em diálogo com “deus”¹ e com o narratário, bem como ao diálogo insurgente operacionalizado pelo protagonista com a potestade, que é lançada no abismo da decadência. Procuro, de igual modo, descortinar o teor do sibilar dos discursos femininos, de modo a salientar que José Saramago realiza uma subversiva libertação de estereótipos ligados à violência de género, realçando as figuras voluntariosas e emancipadas de “eva” e “lilith”.

Paralelamente, o meu propósito é o de colocar em evidência a multiplicidade de vozes tournierianas e perspectivas narrativas, numa cacofonia tal que parece conduzir ao

¹ Sempre que haja referências às personagens de José Saramago, farei uso da letra inicial minúscula, tal como o autor o faz na obra *Caim*.

esmorecimento, embora ilusório, do narrador. Pretendo, ainda, colocar em destaque o modo como os Reis Magos dialogam consigo e com o mundo, pondo a nu, no caso de Gaspard, a subversão do valor da igualdade racial, levada a efeito por parte de Biltine, que o autor vota ao silenciamento. Dedico-me, de igual modo, ao Rei Magno ficcionado, Taor, a fim de proceder ao cotejamento com a via-sacra de “caim”, sublinhando que estas personagens realizam um périplo inverso: “caim” não se subjuga e morre de pé, enquanto Taor aceita o trilha da dor física e psíquica extrema, que o torna digno de receber a eucaristia.

No terceiro capítulo, o meu fito é o de salientar que a obra saramaguiana em apreço espelha um ponto de vista indagador das verdades e saber impostos pela História, o que conduz o Nobel a fantasiar mundos paralelos, numa releitura parodística, escolhendo o celerado “caim”, que os relatos bíblicos silenciam, como destruidor da imagem de “deus”, a quem se junta a dupla autor-narrador, num implacável conluio, visando destronar a tradição castradora. Procuro demonstrar que o autor, perturbado pelas sevícias cometidas pelos homens em nome de “deus”, faz perpassar, na obra *Caim*, um sopro humanista e condoído com o Outro, não obstante a presença de uma inquebrantável ironia.

Adiante, procuro abordar a infância benigna de “caim” e o modo como o protagonista experiencia uma fratura interna no confronto com a malignidade dos homens e de “deus”, que o leva à loucura. Antes do desvario final, o herói trilha os caminhos do questionamento ávido do divino, pela revisitação de vários episódios bíblicos, atraindo “deus” para o plano terreno, destronando-o pelo diálogo às avessas.

Destaco, ainda, o ingrediente divino na Terra, na pessoa de “lilith”, símbolo de luxúria e possuidora de um ventre materno fértil. De facto, “caim” encontra o chamamento frutífero do baixo corporal de uma mulher, que abrirá os braços agasalhadores para que o herói possa retemperar forças a meio da sua caminhada, pelo que pretendo descortinar a presença do grotesco neste par saramaguiano. Posteriormente, a claustrofobia imposta por um “deus” castrador, leva-me até à nave diluviana dos loucos, onde “caim” recebe a função de mero procriador, o que conduz a personagem a um último assomo irreverente e insano de limpeza étnica, tornando-se um ogre. Pretendo salientar que, para José Saramago, o fito de uma nave redentora não tem validade, e crer no futuro da Humanidade torna-se mera contradição: “deus” não está investido de boas intenções, cabendo ao leitor edificar um novo cosmos repleto de sólida ética.

No que tange à subversão humorística em *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), procuro salientar que Taor, o rei mago fantasiado, migra de uma infância inexpressiva para uma descida aos infernos que o capacita, posteriormente, para uma aliança redentora com o divino, sendo, por isso, a antítese de “caim”: enquanto este último se insurge até à morte, tornando-se o divino na Terra, Taor aceita as agruras e antinomias da existência e conquista uma segunda vida: a espiritual. Abordo, seguidamente, as noções de *grotesco e riso negro* [itálico nosso] patentes no rei Herodes, bem como a subversividade, a ternura, o lirismo e o *riso branco* [itálico nosso] presentes no capítulo dedicado à narração, na primeira pessoa, dos animais do presépio, que carinhosamente oferecem calor e espaço de segurança ao Salvador.

Pretendo, deste modo, salientar que a Teoria da Carnavalização de Mikhail Bakhtin invade o *corpus* selecionado. Para Michel Tournier, todo o texto é merecedor de ser revisitado, pois as fendas semânticas são propiciadoras de novos sentidos, nos quais subversão e humor reverente andam de mãos dadas, levando o narratário a embrenhar-se numa tessitura narrativa na qual lateja uma espiritualidade inegável. Para José Saramago, a verdade oficial é passível de ser voltada do avesso, enquanto ato de rebelião, para que possa ser edificada, pelo leitor cogitativo, uma exegese na qual os deveres humanos palpitam em tremenda apoteose.

1º Capítulo

***Caim, Gaspard, Melchior et Balthazar* em diálogo
com Bakhtin**

*Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram.*

Fernando Pessoa

O caos é uma ordem por decifrar

José Saramago

I – A Teoria da Carnavalização de Mikhail Bakhtin

1. Romance polifónico e dialogismo: descriptar discursos babélicos

No presente capítulo, é meu intento resgatar o trilho analítico percorrido pelo crítico de literatura, linguista e filósofo russo, Mikhail Bakhtin (1895-1975), vulto concomitantemente imponente e algo desconcertante, no âmbito do aturado estudo teórico-literário que prodigalizou ao vasto universo romancista de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), bem como pretendo descortinar o modo como se apropriou dos conceitos de *polifonia* e *dialogismo* [itálico nosso].

Nutro, desta forma, o propósito de alvitrar uma reflexão em torno de tais conceitos emergentes no discurso literário a partir da segunda década do século XX, considerando-os duas categorias inspiradoras no eixo orientador da análise intertextual que efetuarei, mais adiante, em redor das obras eleitas para *corpus* da presente dissertação.

As noções de *dialogismo* e *polifonia* [itálico nosso], por vezes utilizadas como sinónimas, enquadram-se na filosofia da linguagem bakhtiniana, bem como na sua conceção

de discurso e, articuladas com as categorias da *carnavalização* [itálico nosso] e dos gêneros literários adjacentes, irão concorrer para que seja vislumbrada a essência das consciências que povoam a teia narrativa, apreendido o genuíno sentido dos diálogos tidos na dança social empreendida pelas personagens, perscrutados o tom interdiscursivo e as subjetividades latentes.

Assim sendo, terei como ponto de partida a obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010), bem como outros títulos bakhtinianos de relevo e igualmente vinculados ao meu propósito, com os quais entrarei, portanto, em diálogo. De igual modo, procurarei fazer ecoar, nas minhas linhas e entrelinhas, a argúcia das vozes críticas que se debruçaram sobre “l’une des figures les plus fascinantes et les plus énigmatiques dans la culture européenne du milieu du XX^{ème} siècle” (Todorov, 1984, p. 83), orquestrando-as de modo a que ressoem harmonicamente no decorrer desta minha dissertação.

O legado de Mikhail Bakhtin deixou enlevada a comunidade científica, tendo conquistado visibilidade assinalável a partir dos anos 60 do século XX. Este pensador, por alguns considerados “une sorte de prophète, héraut de la vérité” (Depretto, 1997, p. 11), assumiu um lugar incontornável no domínio das Ciências da Linguagem, nomeadamente na esfera da Linguística do discurso, aquando da sua introdução nos círculos literários franceses por Tzvetan Todorov e Julia Kristeva, tendo causado, nos anos 70, um singular *frisson*. É inegável o profícuo contributo propiciado na esfera das Ciências da Linguagem, sendo que os conceitos que mais marcaram esta área disciplinar são, inequivocamente, os de *polifonia*, *dialogismo* e *carnaval* [itálico nosso], não obstante a constatação de que os dois primeiros conceitos usufruem de fronteiras semânticas fluidas, já que o cariz multifacetado da produção intelectual bakhtiniana pouco contributo ofereceu no que tange à instauração de balizas nocionais. Apesar da permeabilidade semântica dos conceitos *dialogismo* e *polifonia*, torna-se profícuo sublinhar que os postulados bakhtinianos, ancorados na Metalinguística, nova ciência criada pelo filósofo, contribuíram inegavelmente para a assunção, no âmbito dos estudos linguísticos, do primado da pluralidade enunciativa, da edificação do discurso moldado a partir da palavra alheia e das relações com outros discursos, em exacerbada antítese, portanto, face à tese estruturalista da unicidade do sujeito da enunciação.

Deste modo, verifica-se que Bakhtin desenvolve o termo *polifonia*, aplicando-o inicialmente à análise efetuada ao mundo romanesco de Dostoiévski. O filósofo russo amplia o conceito a todo o género romance e, perscrutando de forma inovadora a obra do

romancista, deteta vozes dissonantes, conclui acerca do relevante contributo operacionalizado na esfera da Teoria da Literatura e da Linguagem. Assim sendo, Bakhtin vislumbra, na obra dostoiévskiana, um uso inusitado da palavra do Outro, um plurilinguismo, bem como um posicionamento insólito por parte do autor, pois este tece uma peculiar relação entre as suas concepções ideológicas e as múltiplas vozes que ecoam na tessitura narrativa, considerando-se, deste modo, indubitável a presença do romance polifônico. O conceito de *polifonia*, assaz acarinhado pela Linguística Moderna, foi por Bakhtin (2010) resgatado da arte musical medieval para, deste modo e em analogia, aludir aos laços tecidos entre as várias instâncias discursivas:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (p. 23)

Assim sendo, na ótica bakhtiniana, a ficção de Dostoiévski e todo o romance polifônico encontram-se imbuídos de discursos múltiplos e independentes, de “vontades” plurais, que espelham dissemelhança social, surgindo o texto enquanto palco de vozes concordantes ou em alteração, que se agitam na ânsia de revelar consciências “plenivalentes” (Bakhtin, 2010, p. 4). Nesta linha de pensamento, Robert Stam (1992) sustenta que o propósito nuclear de Dostoiévski, segundo Bakhtin, consiste em “catalisar a interação criativa dos discursos heteroglotas dos diferentes personagens” (p. 37). Desta forma, o leitor assiste ao desnudar, à fragmentação e sobreposição de subjetividades que, num inquieto frenesim, anseiam pela autonomia, entrando inconcludentemente em litígio com o seu fervilhante mundo interior e, paralelamente, com as vozes exteriores ao Eu.

Bakhtin considera, efetivamente, que a polifonia é um ingrediente latente em toda a enunciação, sendo que o tecido narrativo se encontra imbuído de vozes que erguem discursos problemáticos, porque em perene devir, e em cujas enunciações se distingue o pulsar retumbante de outros discursos:

C'est l'être humain même qui est irréductiblement hétérogène, c'est lui qui n'existe qu'en dialogue: au sein de l'être on trouve l'autre. (...) en position dominante se trouvent toujours le devenir, l'inachèvement, le dialogue. Souvenons-nous que le mot "problèmes" (...) figure dans le titre de ses textes les plus importants. (Todorov, 1981, p. 9)

A Verdade tão-somente é alcançada mediante o confronto de consciências retalhadas que se entreolham, sendo a esfera dialógica do universo artístico a seiva na qual a palavra atinge a suprema existência. Neste âmbito, ouçamos a voz de Robert Stam (1992), segundo a qual Bakhtin refuta a noção de ideia enquanto:

(...) formulação individual, com direitos permanentes de residência no interior da cabeça de uma pessoa. Ideias são (...) eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências. A arte de Dostoiévski consistia em forçar visões de mundo aparentemente incompatíveis a dirigirem-se umas às outras, no espaço de um mesmo livro, resultando numa nova mistura de vozes, num novo diálogo. (p. 37)

Paralelamente ao discurso "plurivocal" (Roman, 1992-93, p. 3), no qual emerge uma fremente atividade coletiva em torno da palavra conjugada com outra, num enlace dialógico, engalanada com contextos anteriores e carregada de intencionalidade comunicativa, verifica-se a presença de vozes, que assumem posicionamentos ideológicos distintos. Efetivamente, tais vozes entregam-se a dilacerantes dilemas morais, jamais alcançam a superação dialética dos conflitos e instauram uma inequívoca emancipação face à voz de comando sagrada, prenhe de autoridade subjugadora por parte do autor-criador; entidade que suscita, no apaziguado romance monológico, o esboroamento da consciência, ao apresentar discursos dogmáticos irrefutáveis: "Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele" (Bakhtin, 2010, p. 4).

De facto, Bakhtin advoga que, no romance polifónico, a voz autoral mitiga a sua presença e deixa de imiscuir-se no destino das múltiplas consciências que, inquietas, interagem consigo e com os outros, procurando atribuir sentido à própria existência, ou seja, criador e suas personagens ocupam uma posição semelhante face ao discurso. Neste âmbito, Bakhtin (2010) sustenta:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra (...) do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (p. 5)

Mikhail Bakhtin (2010) advoga, efetivamente, que o herói se encontra inexoravelmente investido de “competência ideológica e independência” [sendo] interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena, e não como objeto da visão artística final do autor” (p. 3).

Na teia textual dostoiévskiana, Bakhtin (2010) vislumbra uma urdidura de consciências, um entrançado de discursos heterogêneos nos quais reina a alteridade, a emergência de novos e insubmissos protagonistas, cujas vozes nem sempre consonânticas, porém “equipolentes” (p. 5) mantêm entre si, de facto, discursos independentes em absoluta concórdia democrática.

Nenhuma das instâncias, quer se trate do autor, quer do herói, detém o lugar supremo, transcendente. De facto, a voz autoral não mantém o privilégio hierárquico de ser guardiã da palavra única e surge tão-somente como mais uma, diluída no emaranhado de muitas, revelando, como o afirma Paulo Bezerra, uma “posição de distanciamento máximo, que permite ao autor assumir o grau extremo de objetividade em relação ao universo representado e às criaturas que o povoam” (Bakhtin, 2010: p. IX). Efetivamente, o discurso perentório não é deste mundo, sendo que a derradeira palavra, que não logra resposta, é impossível de ser alcançada.

Bakhtin assevera que não se verifica, efetivamente, o eclipse da consciência autoral, devendo todo o discurso ser problematizado sob o prisma da relação dialógica com os outros, invocando-se a sua presença a fim de interagir com a pluralidade de vozes anteriores e posteriores, bem como com as que atravessam a sua obra, procedendo à sùmula da miscelânea de pensamentos, pois “nenhuma obra é criada no vácuo idealista da genialidade” (Venturelli, 2006, p. 27) e, *ad eternum*, a palavra é reiterada, os discursos convivem, são atravessados uns pelos outros, as personagens desvendam-se, realizam incursões aos secretos domínios da interioridade e do Outro e exibem subjetividades em luta:

Quando uma pessoa se narra, ela expõe um ponto de vista no qual estão confrangidas, refratadas todas as vozes que a compõem. Uma pessoa não fala de moto próprio. Ela é uma sintetizadora inacabada de tudo o que a constituiu durante a vida, neste labirinto babélico em que nos enfronhamos desde que nascemos. (Venturelli, 2006, p. 29)

Segundo Bakhtin (2010), Dostoiévski encerra a virtude de permitir que as suas personagens ergam suas vozes, tornando-as sujeitos dos seus próprios discursos, pelo que o romance surge caracterizado pelo hibridismo de estilos, linguagens e vozes, no qual se evidencia a multiplicidade de discursos esteticamente orquestrados, considerando-se, ainda, que os diálogos exteriores tecidos estão intimamente ligados ao “microdiálogo” (p. 310), ou seja, ao diálogo interior. É neste sentido que, no prefácio à obra de Bakhtin (1997), assentam as reflexões de Tzevetan Todorov:

A arte “dialógica” tem acesso a um terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia. (p. 9)

O conceito de posicionamento face ao Outro constitui condição *sine qua non* para a instauração de uma ligação dialógica entre autor, narrador e personagens. Cada uma das instâncias detém um determinado campo de visão, pelo que a comunicação dialógica é instituída mediante os vários pontos de vista em tensão, capazes de interferir entre si, em eterno inacabamento. As vozes que moram no texto literário, portadoras de consciências autónomas e mundividências díspares, assumem-se enquanto elementos valiosos, mergulhando na voragem do diálogo nunca finito, numa exibição inconclusa da vivência ideológica e social num Todo em aberto, não raras vezes aspérrio, e aliam-se para gerar “unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade” (Bakhtin, 2010, p. 4). Surgem, por isso, inúmeras manifestações discursivas, tão válidas umas quanto as outras, envolvidas numa refrega e em que os discursos proferidos suscitam o rasgar de consciências. Tais linguagens refletem pontos de vista, depositam umas nas outras vestígios perenes, refratam o mundo e, imbricadas, acolhem ou refutam modos peculiares de encarar o cosmos, não raras

vezes, abeirado da loucura, porque caótico. É nesta linha de pensamento que se inscrevem as profícuas reflexões de Schnaiderman (1983):

Não há uma voz bem definida que articule tudo, de acordo com a ideologia do autor, mas aparece uma multiplicidade de vozes. Cada personagem expõe sua ideologia, sem que uma delas prevaleça sobre as demais, o que se reflete em todos os níveis da obra, desde os macro até os microelementos. (p. 46)

Bakhtin (2010) constata que a personagem dostoiévskiana não possui características ultimadas, não se assume enquanto “fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos” (p. 52). O protagonista revela, efetivamente, um determinado ponto de vista, mergulha nos abismos da conturbada alma humana, tem a capacidade de duplicar-se e deambular nos corredores da sua interioridade, dialogar consigo e com os outros, ajuizar sobre si e sobre o que o rodeia e ser dono da palavra em perpétuo movimento, já que esta não é “palavra-defunta” (Tavares, 2011, 22 de setembro) sepultada no rio Lethes, mas pertence da memória coletiva, porque em eterno devir. As palavras não são neutras, pois atravessam épocas e circunstâncias, pelo que nelas moram a voz do Outro e suas intenções. A palavra não é virgem nem defunta, mas antes matéria viva carregada de sentidos, sempre renovados pelas circunstâncias em que surge proferida. É, neste contexto, que assentam as profícuas reflexões de Todorov (1981): “Bakhtine se trouve (...) amené à esquisser une nouvelle interprétation de la culture: la culture est composée des discours que retient la mémoire collective (...) discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer” (p. 8).

Bakhtin (2010) considera, deste modo, de reduzido interesse o conhecimento detido acerca de quem a personagem é na realidade, mas antes julga profícuo entender que a personagem é sinónima de consciência autorreflexiva e que importa, portanto, considerar válida a palavra proferida, a valoração tecida sobre si e sobre o cosmos: “Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (p. 52). O protagonista possui uma autoconsciência assente no cariz inconcluso da visão que tem de si, pelo que não lhe é atribuída uma “imagem objetiva “ (p. 60) de si, sendo a palavra a matéria-prima na construção da personagem, que empreende uma marcha, não isenta de *Pathos*, rumo ao conhecimento de si. Diz-nos Bakhtin (2011) que a personagem ganha corpo mediante o

modo como se posiciona diante do Outro, pelo que o tecido narrativo conquista “ (...) um original *perpetuum mobile* da polémica do herói com o outro e consigo mesmo” (p. 266).

Efetivamente, a dimensão valorativa que a personagem confere à realidade observada, “tudo o que se encontra no campo de visão da própria personagem, (...) no cadinho da autoconsciência” (Bakhtin, 2010, p. 53) edifica-se pela contemplação e pelo diálogo, “nas relações entre enunciados” (Fiorin, 2006, p. 32), estando a personagem sempre direcionada para o Outro, num “apelo vivo para si mesmo e para os outros” (Bakhtin, 2010, p. 292), num posicionamento interpelador face ao Outro que comparece ao chamamento e contrapõe, “convertendo em momento da autodefinição do herói o que era definição sólida e conclusiva do autor” (p. 55). De facto, todo o enunciado conferencia com outros enunciados, não sendo possível a existência de discursos isentos do manto da intertextualidade, pois todo o discurso já foi proferido e aspira, num *élan* dialógico, ao encontro com outros discursos. Assim, a personagem é uma voz que se ergue junto à do autor e às que povoam o mundo, sendo que o seu discurso acaba por estar impregnado de polémica e subversão, porque em diálogo com o discurso de Outros, reavivando sentidos e propiciando, *ad eternum*, a renovação semântica.

A palavra apenas se torna expressiva ao integrar a torrente comunicacional, ou seja, só por si a palavra encontra-se esvaziada de conteúdo semântico. Porém, quando se encontra na posse do enunciador que a maneja num determinado contexto situacional, histórico e social, ela surge corporizada, ao ser portadora de ecos de outros enunciados arquitetados sobre os já proferidos. É em função do cariz responsivo e dialógico de todo o discurso que Todorov (1981) sustenta:

Il n'existe plus depuis Adam, d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. (...) chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressente et prévient les réactions.
(p. 8)

Toda a experiência comunicacional adquire, portanto, pleno fundamento na interação com outros enunciados, no interior de uma esfera de valores, estando visíveis o ímpeto regenerador, a riqueza semântica, a variedade dúctil de cada enunciado gerado por um ser social propenso à apóstrofe, que busca respostas, no seio de determinadas coordenadas espaço-temporais. A incompleta personagem romanesca irrompe, portanto, autónoma e

portadora do seu discurso, representando-se refratada por diferentes discursos, desbravando caminho, no meio de relações dialógicas e consciências descortinadas, atormentada pela ânsia da finitude, da palavra perentória:

O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica de seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigência humanas, onde ele poderia dar tudo de si até a última palavra – como o herói épico ou trágico – formas que ele poderia preencher até aos limites e, ao mesmo tempo, sem extravasar. Sempre resta um excedente de Humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. (Bakhtin, 2002, pp. 425-426)

No romance, o dialogismo encontra-se patente não só nos elos tecidos entre personagens, na relação urdida entre as personagens e o autor, mas também nas implicações ao nível dos intertextos que subjazem ao texto. De facto, Bakhtin (1997) coloca, de igual modo, ênfase no leitor e na relevância atribuída aos novos contextos da estética polifónica da receção, criando para tal o neologismo “exotopia” (p. 36), traduzindo um distanciamento estético do leitor face ao texto, capaz de suscitar uma paleta de sentidos. Todo o enunciado literário é responsivo: atravessa, responde ao passado e dirige-se, inexoravelmente, para receções vindouras, sendo fundamental o papel desempenhado pelo destinatário, que deverá convocar os textos que se encontram no relicário da sua memória. Ricardo Zani (Jan/jun 2003) sublinha que qualquer discurso carrega, em si laivos de *intertextualidade* [itálico nosso], (termo aplicado por Júlia Kristeva), também apelidada de *antropofagia* [itálico nosso], (termo aplicado por Mário de Andrade), já que remete para outros discursos que absorve e recicla, como modo de reverência ou não. Mikhail Bakhtin manifesta profunda crença na relevância da receção das grandes obras literárias, pois todo o enunciado é resposta mas também, como o encara Holm (s.d.), “un nouveau maillon de la grande chaîne des énoncés dans la grande temporalité où il se dirige vers ses destinataires” (p. 96).

Enquanto precioso decodificador da mensagem do texto e respetiva intencionalidade comunicativa, ao leitor caberá o papel da orquestração das várias vozes no meio do emaranhado, aparentemente caótico, produzido por tamanha liberdade conferida; bem como o manejo da sua “compreensão responsiva activa” (Bakhtin, 1997, p. 292). A este propósito, Venturelli (2006) sublinha:

A voz do leitor é chamada para compor este painel dialógico e entrar no entrevero dos múltiplos planos ideológicos que são chamados para a arena do romance que é isso mesmo, uma arena, com todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição. (p. 28).

De modo a apreender-lhe os sentidos, ao leitor-recetor, qual “*araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile*” (Barthes, 1973a, p. 101), caberá fazer incidir toda a sua competência de leitura sobre o texto, manejando de forma arguta, pró-ativa e colaborante toda a bagagem de saberes linguísticos, textuais e intertextuais adquiridos, de modo a extrair sentidos implícitos e explícitos que subjazem ao plurilinguismo do texto. De nada servirá ao autor criar um texto cuja essência e intenção não seja apreendida pelo leitor, pelo que se torna necessário que a descodificação seja almejada mediante uma diligente competência, que sejam despoletados mecanismos de intertextualidade, ainda que Vergílio Ferreira (1981) considere que “o grande sonho de todo o escritor – se o tiver – será o de nunca encontrar o leitor «ideal». Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí. Cada leitor, com efeito, recria a obra que lê; e a perpetuidade de uma obra significará a sua perpétua recriação. Uma obra é o que é, mais o que dela foram fazendo os seus leitores” (p. 79). É, efetivamente, em função da premissa da intertextualidade que Roland Barthes (1973b) sustenta:

Tout texte est un *intertexte* ; d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (p. 1015)

Neste âmbito, Bakhtin advoga que caminhar para o Outro é imprescindível, para que se estabeleça comunicação e adequada apreensão do enunciado do Outro. Relembremos as doudas palavras de José Saramago que, n’O *Conto da Ilha Desconhecida* (2015), afirma que cada ser humano é “uma ilha desconhecida”, devendo fazer-se “ao mar, à procura de si mesmo”, sendo imperioso sair da ilha para poder perscrutar-se, pois “não nos vemos se não nos saímos de nós” (p. 9). As consciências não são únicas e isoladas, mas tendem para o Outro, admitem que cada verdade é passível de discussão, sujeitas à eterna evolução, para o preenchimento, com as suas vozes, das lacunas deixadas no encontro dialógico, tal como o sublinha Bakhtin (1997):

(...) Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). (...) Não se trata do que ocorre dentro mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. É o grau supremo da sociabilidade. (p. 341)

É fundamental, efetivamente, que se evidencie uma ligação entre o locutor e a palavra proferida pelo Outro, que brote a proliferação de réplicas recíprocas, inconclusas, sempre dispostas a interagir com outras consciências e, nessa interação, perceptível será a identidade plena, a edificação do Eu, daí inferir-se, como vimos, que a linguagem deva ser fitada sob o prisma do *dialogismo* [itálico nosso], ou seja, assente sobre alicerces democráticos, banindo com veemência posturas herméticas monológicas. Bakhtin considera de suma importância a palavra proferida pelo Outro, que desvenda o seu Eu mediante o discurso que gera, prole de outros discursos, aos quais alude, que cita, com os quais dialoga e sobre os quais se define, sendo inevitável a prolixa dissemelhança de discursos. “Nossas palavras”, afirma Cristóvão Tezza (1988), “não são ‘nossas’ apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam” (p. 55).

Na dialética produzida entre várias estâncias discursivas, pelo modo inusitado como edifica a sua consciência mediante o diálogo efetuado com as demais consciências que

invadem o texto narrativo, o Eu acaba por ser parte integrante de um sistema unificado: a unidade revela-se na troca de enunciados, no diálogo estabelecido na relação com o Outro. Nesse âmbito, o diálogo será sempre inconcluso, já que se patenteia intercâmbio enriquecedor, estando ausente a conclusão selada, hermética em Dostoiévski.

É em função da relevância atribuída à relação dialógica, que De Montet (1940) sustenta:

Nous constatons que chaque manifestation vivante (...) se produit en relation avec autre chose. (...) Il n'est aucune question, de la plus simple jusqu'à la plus savante, qui ne mette en cause une relation. (...) En dehors de là rien n'est intelligible. Où résiderait le sens d'une discussion, sinon dans les rapports entre les idées qui s'affrontent?

Tout se produit en relation avec autre chose; autrement dit: rien n'est seul, rien n'agit ni n'engendre seul, rien ne se transforme ni n'existe par soi. (pp. 16-17)

Tais vozes não podem ser encaradas tão-somente como “objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (Bakhtin, 2010, p. 5). Assim sendo, Bakhtin concebe a *polifonia* [itálico nosso], enquanto elemento que perpassa em toda a enunciação, uma vez que em todo o texto coabitam e se manifestam diferentes vozes discursivas, que se interpelam mutuamente. Trata-se, por isso, de um universo plural, no qual as personagens dialogam incessantemente, apresentando enunciados antitéticos aos que vigoram na esfera monológica, cuja validade semântica pertence apenas ao autor.

Tais vozes comungam do mesmo ideal: ao colocarem-se ombro a ombro com a voz do seu criador, arrogam-se o pleno direito da insurreição face ao poder vigente, revelando, deste modo, a sua essência indomável. Assim sendo, pertinente será considerar-se que a relevância conferida à multiplicidade de vozes pode aquilatar-se enquanto veemente afirmação de discursos igualitários, ao intentar o esboroamento da voz una, homofônica, prepotente. Para Mikhail Bakhtin, a linguagem manifesta-se sob o prisma da complexidade, pois emerge de situações sociais, nasce da vontade coletiva, sendo parte integrante de um diálogo infinito no qual se evidencia a presença de um Eu que dialoga com outro Eu, metamorfoseando-se “num outro de novos eus” (Faraco, 1996, p. 122), evidenciando-se, desta forma, uma profusão de discursos, o desdobramento de situações enunciativas. Neste âmbito, Helge Holm (s.d.) observa:

Selon Bakhtine, le mot écrit ou prononcé n'exprime point uniquement la position de son auteur ou locuteur. Le logos (mot) est "infecté" par d'autres positions sémantiques que celles de son auteur (mot bivocal); il fait donc partie constituante d'un dialogisme perpétuel, où le locuteur est constamment à l'écoute et sous l'influence du mot d'autrui. Dans un texte romanesque, il y a dialogisme entre les divers personnages, entre les personnages et l'auteur, et entre les implications intertextuelles diverses du texte (textes antérieurs et postérieurs), ainsi bien qu'entre le lecteur (contemporain et futur) et le texte. Il y a aussi dialogisme à l'intérieur de chaque énoncé (...) et qu'il y ait donc une appartenance de l'énoncé (...) tout en le remplissant d'une adressivité vers autrui. (p. 100)

Assim sendo, operacionaliza-se o teor dialógico do cosmos dostoiévskiano, já que as inúmeras consciências buscam infinitamente o Outro e o Eu, contemplando-se, qual Narciso, diante de Si e do Outro e, nessa demanda repleta de tensões, expõem inexoravelmente a nudez da sua subjetividade. Procuram alcançar o Absoluto, porém jamais alcançam o desenlace triunfal.

Em suma, Mikhail Bakhtin considera Dostoiévski um exímio conhecedor da conturbada alma humana, das suas facetas, ora angelicais ora demoníacas, sendo a inconclusibilidade inerente a toda a reflexão bakhtiniana. Na ânsia de se completar e edificar a sua identidade, o homem fragmentado busca respostas, interage com forças sociais, apoiando-se nas vozes discursivas que marcam presença na interação linguística. A linguagem não será, pois, um ato solitário isento de fraternidade, mas um laço entre diversos enunciados portadores de valores ideológicos, crenças, angústias, esperanças, sendo na consciência de outras vozes que o Eu procura alcançar a sua essência, a do Outro e a do mundo. Dostoiévski parece instituir um universo artístico caótico, porque impregnado de inúmeras consciências em desagregação, em diálogo dramático, mergulhadas no eterno *Pathos*. Cada consciência narra-se livremente, expondo todas as vozes que a compõem, pelo que caberá ao leitor descriptar as linguagens babélicas da tessitura narrativa, para que se dê a revelação do indivíduo que busca ir contra a corrente, manejando a espada da autoconsciência, num complexo ambiente social, no limiar do Absoluto.

2. Carnaval, riso e olhar dual sobre o cosmos: desmascaramento e catarse

Proponho, neste momento, uma incursão à Teoria da Carnavalização de Mikhail Bakhtin, universo urdido de comicidade, insânia e sôfrega demanda, para posteriormente descortinar até que ponto as personagens, que povoam o *corpus* que pretendo analisar, manifestam facetas irreverentemente avessas; como, exaustos de sofrer opressão, se entregam ao jogo de máscaras, à metamorfose, vindo a manifestar, no caso de José Saramago, uma pungente loucura e transgressora liberdade, que os relega à categoria de pária, e, no caso de Michel Tournier, um desejo de ascese e união com o cosmos.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010), Bakhtin procede ao esboço do que considera ser a *carnavalização*, advogando que o *espírito do carnaval* percorre indesmentivelmente a arte. Não sendo um fenómeno literário, o carnaval possui “uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas” (p. 139) que é passível de transposição para a linguagem da literatura.

Assiste-se, na Antiguidade Clássica, à emergência de géneros literários ancorados ao campo do sério-cómico, tais como o diálogo socrático, os panfletos, a lírica bucólica, a sátira menipeia, géneros colocados em antítese diante dos ditos sérios, tais como a epopeia, a tragédia, a retórica clássica. Esta nova literatura, apelidada de “literatura carnavalizada” (Bakhtin, 2010, p. 122), encontrava-se intimamente ligada ao folclore carnavalesco e espelhava, portanto, uma cosmovisão carnavalesca imbuída de ímpeto renovador. Na génese do romance europeu de cariz carnavalesco, o diálogo socrático e a sátira menipeia constituem dois géneros do campo sério-cómico que exerceram uma influência determinante na constituição da carnavalização, pelo que irei, seguidamente, deter-me sobre eles.

2.1 Géneros do campo sério-cómico

2.1.1 O diálogo socrático

O diálogo socrático possui marcas da cosmovisão carnavalesca, principalmente no período oral do seu desenvolvimento, sendo as palestras de Sócrates e o seu método de revelação da verdade muito cultivados, no seu tempo. Este género apresenta variadas manifestações:

- a) Certos de que a derradeira verdade ancorada na esfera oficial é insuficiente, os homens entregam-se, num humilde frente a frente, ao “método dialógico” (Bakhtin, 2010, p. 125) de construção da verdade;

- b) A “síncrise” e a “anácrise” (p. 126) são entendidos como processos incontornáveis no diálogo socrático, sendo que o primeiro diz respeito aos pontos de vista postos em confronto e o segundo remete para a técnica que visa suscitar a palavra e a exteriorização da opinião. Bakhtin realça, deste modo: “Sócrates era um grande mestre da anácrise: tinha a habilidade de fazer as pessoas falarem, expressarem em palavras suas opiniões obscuras, mas obstinadamente preconcebidas, aclarando-as através da palavra e, assim, desmascarando-lhes a falsidade ou a insuficiência; tinha a habilidade de trazer à luz as verdades correntes” (p. 126);
- c) No diálogo socrático, todos os interlocutores, quer sejam filósofos, discípulos ou leigos, desempenham o papel de “ideólogos involuntários” (p. 126) na busca da verdade;
- d) A palavra é liberta do seu automatismo, verificando-se a revelação profunda da personalidade e pensamento;
- e) Dá-se o encontro dialógico de ideias e homens que nunca partilharam o mesmo espaço histórico, “homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo” (p. 127).

Tais fatores revelam a presença da ironia do discurso socrático, no qual se evidencia, por meio de interrogações e respostas, que todo o conhecimento é passível de discussão, não estando nele ausentes a ambiguidade e o absurdo. Pretende-se que a verdade nasça do confronto sadio de ideias e não de uma verdade anterior que se arroga o direito de ser perentória. Produzir discursos, que se entreolham, subentende instaurar um espaço de salutar controvérsia argumentativa, que admite a alteridade e recusa a última palavra. A esfera, na qual se instaura o questionamento, admite o confronto e a renovação de sentidos. Este género rapidamente entrou em agonia, sendo substituído pela sátira menipeia cuja génese se encontra fundeada na tradição carnavalesca, como a seguir se procura demonstrar.

2.1.2 A sátira menipeia

O filósofo Menipo de Gádara (século III a.C.) encontra-se na origem da denominação atribuída ao género sátira menipeia, tendo procurado destronar os deuses da mitologia, da epopeia e da tragédia, colocando-os no mesmo patamar de igualdade. Trata-se de um género carnalizado que exerceu uma acentuada influência na literatura cristã antiga, tendo sido

alvo de crescimento da Idade Média até à Idade Moderna, tendo-se, efetivamente, tornado “um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até aos nossos dias” (Bakhtin, 2010, p. 129). Este género, repleto de poder criador inventivo e fantasioso, mune-se de um conjunto de características peculiares:

- a) O elemento cómico surge manifestamente mais acentuado do que no diálogo socrático;
- b) A sátira menipeia está isenta do agrilhoamento suscitado pelas contingências histórico-memorialísticas e das lendas, bem como descomprometida face à verosimilhança, pelo que surge uma “excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (p. 130);
- c) Surge uma ousada fantasia, sendo a mais excessiva odisseia submetida ao fito de busca e experimentação da verdade, de um posicionamento filosófico por parte do homem enquanto sábio. No entender de Bakhtin, “com esse fim, os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais” (p. 130);
- d) Verifica-se a união orgânica que se opera entre a fantasia, o simbolismo, o elemento místico-religioso e “o naturalismo do submundo” (p. 131), no qual se vislumbra a atmosfera lamacenta e grosseira das camadas inferiores da sociedade, não temendo o homem, em busca da sua Verdade, tropeçar com a depravação, a platitude, a vileza, o *bas fond* do submundo;
- e) É possível encontrar-se na sátira menipeia uma singular competência no que tange à visão colhida sobre o mundo, sendo que, na menipeia, eclodem as “últimas posições filosóficas” (p.131), as palavras tidas como categóricas e últimas, pondo-se em diálogo sincrítico aspetos favoráveis e nefandos das derradeiras controvérsias do homem;
- f) Importa aludir, ainda, à estrutura tripartida da menipeia assente nas esferas da Terra, do Céu e do Purgatório, nas quais surgem os “diálogos no limiar” (p. 132) do céu e no limiar do inferno, que grassaram na Idade Média. Assiste-se à relevância atribuída à representação do inferno, onde o género “diálogos dos mortos” (p. 132) foi generosamente disseminado na literatura europeia renascentista dos séculos XVII e XVIII;

- g) Na sátira menipeia, deteta-se, ainda, a presença da modalidade do “fantástico experimental” (p. 132) mediante o qual, para que qualquer realidade se torne inteligível, se adota uma perspetiva inusitada como quando, por exemplo, se observa do alto o fervilhar da vida na urbe;
- h) Com a menipeia surge, pela primeira vez, a representação de insólitos “estados psicológico-morais anormais” (p. 133), de arrebatados desvarios, de paixões abeiradas da insânia, que originam a perda da perfeição e da integridade do homem, que passa a viver em inequívoco desajuste, precipitando-se a sua decadência, dado o posicionamento dialógico face a si mesmo e à inquietação que daí deriva;
- i) Outra das características da menipeia é a presença do escândalo, do comportamento extravagante, bem como o da prolação da palavra inconveniente, pela petulante sinceridade, pelo desmascaramento desrespeitador do profano, pela violação dos códigos formais de conduta, o que conduz à presença de chagas na ordem habitual do mundo;
- j) A menipeia encontra-se, ainda, repleta de acentuadas antinomias e oxímoros, unindo-se subitamente conceitos de associação improvável: queda e purificação, alto e baixo, ostentação e pauperismo, liberdade e escravidão, “aproximações inesperadas do distante e separado, com toda a sorte de casamentos desiguais” (p. 134);
- k) Na menipeia, sentimos ainda o frémito da utopia social, ingrediente presente mediante a introdução de sonhos ou viagens a lugares absconsos, sendo que o trilho é percorrido na demanda da concretização de uma quimera. Relembro, neste âmbito, os versos de Antero de Quental, em “O Palácio da Ventura”: “Sonho que sou um cavalleiro andante/Por desertos, por sóes, por noite escura,/Paladino do amor, busco anhelante/O palacio encantado da Ventura!” (1886, p. 42).
- l) Presença de géneros intercalados que reiteram “a multiplicidade de estilos e a *pluritonalidade* da menipeia” (p. 135).
- m) Presença da “*publicística*” (p. 135), espécie de género jornalístico que, com mordacidade, oferece uma reflexão em torno da atualidade ideológica.

2.2 Carnaval e literatura carnavalizada

Foi na obra *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais* (1987), que a noção de *carnavalização* foi alvo de uma aturada enunciação, tendo Mikhail Bakhtin discorrido sobre a gênese do riso medieval e sublinhado a relevância a atribuir à cultura popular, às festividades carnavalescas e aos gêneros literários que com eles casam: a paródia e o realismo grotesco, sobre os quais irei deter-me mais adiante.

Na ótica bakhtiniana, a viagem inaugural à essência popular cómica da Idade Média e do Renascimento foi empreendida através da obra de François Rabelais, sendo que as imagens e símbolos presentes constituem-se enquanto veículo de uma época, de um povo e de uma cultura. Rabelais assume-se, pois, como vulto proeminente no enfoque dado ao destronamento da seriedade e à coroação do humor irreverente instituído pelas massas populares insurgentes, que tomam de assalto a praça pública.

Se lançarmos um olhar atento ao calendário católico romano, o carnaval surge como um período ritualístico que antecede o da Ressurreição de Cristo, no qual o lugar público é assenhoreado por manifestações de festa profana dominada pela euforia geral, entregando-se os seus participantes a devaneios e comportamentos desregrados, ainda que consentidos. Na Antiguidade greco-romana, o carnaval assumiu um lugar notável na existência das camadas populares, sendo as saturnais o principal festejo de cariz carnavalesco, “durante as quais era permitido aos escravos assumir o lugar dos patrões, [sendo a comicidade] uma espécie de revolta compensatória” (Eco, 2007, p. 135).

A ascendência exercida por tais manifestações festivas difundiu-se até à Idade Média e Renascimento, pelo que ocupavam um lugar de suma relevância na existência do homem medieval, sendo o riso e a comicidade o cerne desta “segunda vida do povo” (Bakhtin, 1987, p. 8). Os festejos carnavalescos desempenhavam um papel assinalável na existência medieval, celebrando-se, ainda a “festa dos tolos” (p. 13), a “festa do asno” (p. 13), bem como se patenteava a presença do “riso pascal” (p. 13) e do “riso de Natal” (p. 13). As festas religiosas, como é o caso das “festas do templo”, detinham, de igual modo, uma feição cómica, popular e pública (p. 13). O riso encontrava-se presente, ainda, aquando da representação dos mistérios e *soties*, de festas agrícolas, cerimónias civis, nas quais a presença de bufões contribuía para a assunção de atos parodísticos da esfera social dita séria. Assim sendo, todos estes rituais carnavalescos “ofereciam uma visão do mundo, do homem

e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (pp. 4-5). Não esqueçamos, porém, que nos alvares da época medieval, a permissão dada ao riso se revestiu de uma exacerbada conotação nefanda, já que, segundo a “Epístola de Lentulo”, Jesus Cristo nunca tinha sido visto a soltar risada, pelo que esse efusivo comportamento adquiria contornos demoníacos. Contudo, e não obstante a existência de documentos proibitivos do riso, homens do Clero houve que advogaram o pleno direito ao gozo de uma:

(...) santa alegria e que, desde os primeiros séculos medievais, circulavam textos jocosos como a *Coena Cypriani* (uma paródia fantasmagórica que teve uma trajetória de sucesso no universo monástico, na qual personagens bíblicos eram postos em cena de forma francamente irreverente) ou os *Joca monachorum*. Havia, além disso, momentos dedicados à licença jocosa, como o riso pascal, que permitia gracejos durante a celebração da Ressurreição, na igreja e durante os sermões. (Eco, 2007, p. 135)

Nos primórdios do Cristianismo, o riso era decerto imperdoável, contudo, para a manutenção de hordas populares minimamente ordeiras, o riso foi legitimado, surgindo formas cômicas serenamente instituídas junto das canônicas. Neste novo reino carnavalesco, temporariamente estabelecido, a festa espelha a libertação do indivíduo que, freneticamente, extravasa a sua alegria, deambula numa vida paralela, na qual se operacionaliza a eliminação do fosso entre as classes dominantes e as subjugadas, a abolição de códigos e tabus, o rito do destronamento versus coroação de nova vida: “As leis, proibições e restrições (...) revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, (...)” (Bakhtin, 2010, p. 140).

O sentimento de universalismo perpassa e surge uma comunidade sedenta de diálogos e laços sociais fraternos, já que “plus on est de fous, plus on rit!”. Opera-se o esboroamento do distanciamento entre os homens, mediante o qual é inaugurada, segundo Bakhtin, a categoria do “*livre contacto familiar entre os homens*” (p. 140) que, em fuga face ao modo de vida habitual, se encontram unidos pelo riso coletivo e aspiram a uma vivência ecuménica onde o desabrochar da essência humana pode tornar-se realidade. O riso em uníssono torna-se, deste modo, metafísico, pois constitui-se enquanto força vital renovadora, ao anular os medos e a insegurança provocados pelo mundo opressor. O homem medieval encontra-se, de facto, dominado por uma existência árdua, na qual os medos proliferam: a

fome, o rigor das estações, as epidemias de toda a sorte, as guerras são elementos que o tornam numa presa angustiada. Todas as incertezas face ao ténue fio da vida permanecem exacerbadas em contexto da comunidade, tornando-se uma ameaça à ordem pública, que a esfera oficial não menospreza. O dilaceramento suscitado pela angústia, ao invés de criar resignação, acaba por gerar um magistral ambiente onde eclode a festa. Arquitetada em torno da perda de referências e do trauma coletivo provocado pelo medo, a festa surge com um instinto paradoxal: o de aniquilar e, concomitantemente, renovar. Por meio do riso e da visão carnavalesca, a consciência humana agora aguçada surge na génese de toda a transformação, sendo uma forma de exprimir uma nova conceção do mundo. Neste âmbito, consideramos relevante introduzir as reflexões de David Patterson (1992):

When the word is exiled from its meaning, when the symbols of truth become signs of nothing, when the silence of the sky transformed into a cemetery is deafening – laughter remains the one avenue to life, the sole distinction between life and death. (como cit. por Danow, 1995, p. 36)

Tal existência, na qual o homem se libertou da onipotência exercida pelo poder, surge em inequívoca antítese face ao mundo hierarquicamente estabelecido, já que assoma esvaziada de censuras e repressão, mas repleta de loucura, emancipação, devassidão. O carnaval é um espetáculo isento de barreiras, onde todos participam freneticamente, vivendo, de facto, de acordo com as efémeras leis instauradas, experienciando uma “vida às avessas” (Bakhtin, 2010, p. 140). Trata-se, pois, segundo Robert Stam (1992), de “um momento especial em que o discurso interno não teme tornar-se discurso externo” (p. 21). É em função desta constatação que Danow (1995) sustenta:

Carnival (...) refers to an established period in time when certain cultures engage in a spirited celebration of a world in travesty, where the commonly held values of a given cultural milieu are reversed, where new “heads of state” are elected to “govern” the ungovernable, and where the generally accepted rules of polite behaviour are overruled in favour of the temporarily reigning spirit of carnival. (p. 3)

Torna-se patente, desta forma, uma inequívoca subversão da esfera oficial – teocêntrica, enclausurada e sisuda – surgindo um “monde à l’envers” (Bakhtin, 2010, p.

140), um paraíso artificial do qual é possível observar a iniquidade da esfera social dominante e subvertê-la. Sendo breve a vida do homem medieval, a esfera religiosa transmite que o derradeiro suspiro estará sempre iminente, considerando-se atempado todo o arrependimento. Assim sendo, era cultivado um discurso no qual se vincava “o terror das penas infernais” (Eco, 2007, p. 62), dirigido às chusmas pecadoras, recordando-lhes que a morte iniludível acabaria por triunfar a qualquer instante. Umberto Eco (2007) considera efetivamente que o tema da morte:

(...) era particularmente sensível nos séculos medievais (...) porque, em épocas nas quais a vida era mais breve que a nossa, em que se morria mais facilmente, vítima de pestilências e de escassez, e se vivia em um estado de guerra quase permanente, a morte aparecia como uma presença ineliminável – muito mais do que acontece em nossos dias, quando, vendendo modelos de juventude e formosura, fazemos todos os esforços para esquecer-la, ocultá-la, relegá-la aos cemitérios, nomeá-la apenas através de perífrases ou exorcizá-la, reduzindo-a a um simples elemento de espetáculo, graças ao qual é possível esquecer a própria morte para divertir-se com a dos outros. (...) Na Idade Média, a morte aparece às vezes como algo de doloroso, mas familiar, uma espécie de personagem fixo (...) no teatro da vida. (p. 62)

A morte, a onnipresença da angústia e o desejo de fuga são incontornáveis na época medieval, pelo que nos conduzem na esteira de Bakhtin, que afirma ser possível lóbrigar a dualidade do cosmos, pela existência de um mundo oficial tangível, mas claustrofóbico, e um mundo livre, ainda que transitório. Seguindo esta linha de pensamento, Robert Stam (1992) sublinha:

O carnaval, na concepção de Bakhtin, é mais do que uma festa ou um festival; é a cultura opositora do oprimido, o mundo afinal visto “de baixo”, não é a mera derrocada da etiqueta mas o malogro antecipatório, simbólico, de estruturas sociais opressoras. O carnaval é profundamente igualitário. Ele inverte a ordem, casa opostos sociais e redistribui papéis (...) (p. 88).

Efetivamente, a ambivalência constitui uma característica fundamental da época carnavalesca, já que se assiste a uma lógica sincrética segundo a qual realidades antinómicas, tais como céu/inferno, vícios/virtudes, prazer/abstinência, se atraem e, concomitantemente,

se repelem. Bakhtin (2010) advoga, efetivamente, a existência de uma nova categoria da cosmovisão carnavalesca: as “*mésalliances* carnavalescas” (p. 141), pela constatação de alianças inusitadas entre elementos anteriormente discriminados e colocados numa esfera hermética: “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (p. 141).

O paradoxo emergente constitui o poder da aniquilação e regeneração que, alicerçado no riso coletivo, operacionaliza a destituição do medo e das verdades despóticas, instaura o questionamento e a metamorfose, revolve valores e cria, pela morte momentânea do tirânico cosmos oficial, uma pausa das hostilidades e um impulso criador que coloca no poder os ideais, o “espírito carnavalesco” (Bakhtin, 1987, p. 12). Deste modo, consideramos profícuo trazer para o presente diálogo as seguintes reflexões bakhtinianas (1987):

O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda a perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. Nas festas oficiais (...) as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente (...) essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contacto livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (pp. 8-9)

Olvidando palavras de ordem tais como “penitência”, “abstinência” e “contrição” [aspas nossas], próprias da época quaresmal, o povo instaura o humor na praça pública e locais adjacentes, pretendendo questionar a perenidade de toda a verdade imposta pelo circuito oficial e consagrar a igualdade entre todos. O homem reprimido exprime-se, pela conspurcação, aliando sagrado e profano, usando a linguagem que mais lhe apraz, recheada de obscenidades, e, livre da coação imposta pela etiqueta e pelo bom senso, dedica-se à alegre profanação de Textos Sagrados.

Mercê do comportamento liberto e do novo modo de relações entre semelhantes, irrompe o caráter extravagante, inconveniente, face à lógica da esfera oficial, já que a misteriosa essência humana, nunca antes revelada, surge em apoteose:

A excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspetos ocultos da natureza humana. (Bakhtin, 2010, p. 140)

De facto, a abolição efêmera de barreiras entre os homens cria uma peculiar comunicação, uma linguagem despudorada esvaziada de impeditivos, que denigra mas possui a virtude de regenerar. Tal linguagem desbragada suscita a emergência de novas formas linguísticas, vocábulos e expressões impolidas, escatológicas. Assim, num sôfrego ímpeto, soltam-se injúrias, grosserias, blasfêmias, juramentos e obscenidades voltadas para o Divino.

O riso carnavalesco, de cariz complexo, é pertence de todos, a todos atinge sem exceção e permite a tomada de posicionamento face ao mundo que se afigura burlesco “no seu alegre relativismo” (Bakhtin, 1987, p. 10). Neste âmbito, Victor Hugo, na obra *L’homme qui rit* (s.d.), enaltece a função do riso, salientando que “faire rire, c’est faire oublier. Quel bienfaiteur sur la terre, qu’un distributeur d’oubli!” (p. 296). Para o homem medieval, o riso significa o triunfo sobre o medo do poder divino, da morte, do inferno, da natureza que tolhia as consciências, pois propicia o momentâneo esquecimento, já que faz incidir a luz sobre as trevas.

Toda a ordem social é considerada isenta de absolutismo e passível, portanto, de ser sovada, posta a ridículo e mergulhada no destronamento, ao qual se seguirá a coroação ambivalente do novo rei - o bobo ou bufão -, inaugurando-se o nascimento de um mundo às avessas. Como observa Bakhtin (1987), “A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como ‘um mundo ao revés’” (p. 10). O ritual carnavalesco de coroação-destronamento encontra-se pejado de profícuas inter-relações, de ambivalências e de posturas sacrílegas face ao poder dominante, transferidas para a esfera literária: “todos esses rituais também se transformaram em literatura, e com eles enredos respetivos e situações de enredo adquiriram profundidade simbólica e ambivalência ou a relatividade alegre, a leveza carnavalesca e a rapidez das mudanças” (Bakhtin, 2010, p.143)

Na época festiva, parece vislumbrar-se diante do homem uma fuga plausível “num mundo ameaçado de esmagamento, de emparedamento e de asfixia” (Rosa, 2001, p. 33). Dessa realidade também parece estar ciente Robert Stam (1992):

Durante o carnaval as pessoas penetravam brevemente na esfera da liberdade utópica. O carnaval representava muito mais, naquela época, do que a mera cessação do trabalho produtivo; representava uma cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas, o princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria, outra vida livre das regras e restrições convencionais. (p. 43)

Num mundo que se pretende em aperfeiçoamento, o riso ambivalente – alegre e amotinado, mas de igual modo marginal e escarnecedor – surge como entidade concomitantemente niilista e enaltecadora, mefistofélica mas redentora, dirigida a todos, já que todos desejam perecer para melhor renascer, sendo essa a *mortis en solatium*, a derradeira catarse:

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. (Bakhtin, 1987, pp. 10-11)

Dever-se-á colocar ênfase no cariz utópico dessa nova concepção do cosmos e de toda a ambivalência que atravessa a atitude parodística do homem que, embrenhado numa floresta de quimeras, guiado pela sua irreverência, busca um mundo de ideias sempre renovadas, uma verdade efêmera, um inexaurível vigor.

2.3 Paródia: niilismo ou sacralização do passado?

O teórico Mikhail Bakhtin estabeleceu diversas aproximações à noção de *paródia* [itálico nosso], nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (1987), *Esthétique et Théorie du roman* (1978), sendo que o termo *paródia*, revestido de complexidade ao nível

da sua classificação, se encontra em íntima ligação com um apreciável sistema hermenêutico.

No intuito de obviar alguma precipitação na definição do conceito de *paródia*, Daniel Sangsue (1994) aconselha ao uso do bom senso, não devendo o teórico “la ‘minimaliser’, ni la voir partout” (p. 5). Porém, segundo Bakhtin (1978), todo o texto pressupõe um “*déjà dit*” (p. 103), pelo que todo o discurso tecido tende para o encontro com um discurso “*étranger (...)* et ne peut éviter une action vive e intense avec lui” (p. 102). Bakhtin considera, deste modo, que em determinados tipos de discursos, géneros e obras, a função dialógica é predominante, atingindo o seu apogeu, como vimos, na obra de Dostoiévski, pela presença de múltiplas vozes. A noção de *paródia* surge, num primeiro momento, na obra *Esthétique et Théorie du roman* (1978), aludindo Bakhtin aos géneros inferiores da Idade Média (*fabliaux*, *soties*, canções de rua, *dictons*, anedotas) portadores de um plurilinguismo “parodiquement et polémiqument braqué contre les langages officiels de son temps.” (Bakhtin, 1978, p. 97). O conceito de *paródia* é depois amplamente retomado, apontando Bakhtin (1978) o romance humorístico como insigne representante de um estilo que parodia linguagens, transitando da linguagem corrente não só para outras linguagens mas também para o discurso direto do autor, hiperbolizando e reduzindo ao absurdo:

Cette stylisation, habituellement parodique, du langage propre aux genres, aux professions et autres strates du langage est parfois coupée para un discours direct de l’auteur (généralement pathétique, sentimental ou idyllique), qui traduit directement (sans réfraction) sa vision du monde et ses jugements de valeur. (pp. 122-123).

Enquanto lugar predileto do dialogismo e polifonia, a paródia encontra-se no âmago reflexivo de Bakhtin (1978) que a define como “stylisation parodique” (p. 180), encarando-a enquanto noção vasta e produtiva que recria a linguagem parodiada como um cosmos valioso, afastando desta forma da sua reflexão a “parodie rhétorique” segundo a qual se dá a “destruction élémentaire et superficielle du langage d’autrui” (p. 180). Para Aucouturier (1978), o género romanesco é “essentiellement novateur et subversif (...) réflexif et critique” (como cit. por Bakhtin, 1978 , p. 18), mercê da paródia que acentua o carácter dialógico do romance.

A paródia remete para uma determinada visão do mundo, pelo que Bakhtin (1978) lança um olhar diacrónico sobre a noção e, ainda que género tardio, constata que a

representação do discurso do Outro está presente desde a Antiguidade, constituindo-se a paródia “l’une des formes les plus anciennes et les plus largement répandues” (p. 411). Para Bakhtin, os teóricos da literatura terão tido acesso a uma visão redutora da noção de paródia, por se terem detido apenas em exemplos tardios, que tão-somente constituíam “formes indigentes, superficielles, sans grande importance historique” (p. 412). Bakhtin nota que, na Antiguidade, não houve discurso religioso retórico, filosófico que não tivesse sido alvo de transformação parodística, que não tivesse tido o seu “travesti parodique” (p. 412), gozando os “doubles parodiques” (p. 412) de idêntica consagração, surgindo o drama satírico como contraponto do mito trágico. De facto, os autores trágicos abandonam o cariz sério e transformam-se, não raras vezes, em exímios autores de dramas satíricos, lançando os heróis épicos na esfera cômica, fazendo-os ingressar em farsas, epopeias burlescas, debates parodísticos. Bakhtin acrescenta que o pensamento grego não antevia sequer laivos de blasfêmia ou profanação em tais transformações parodísticas, pois considerava que todo o texto podia cumprir a função de corrigir costumes através do riso, segundo a máxima *ridendo castigat mores*.

O enfoque atribuído à faceta cômica das culturas da Antiguidade não será decerto novidade, já que os teóricos Delepiere e Champfleury já tinham abordado a questão do culto do riso. Contudo, Bakhtin (1978) possui a virtude da originalidade, quando salienta que todo o texto trágico, épico, filosófico, lírico, pode ser alvo de “persiflage” (p. 414) e introduzir a relativização de pontos de vista e correção, lutando, deste modo, contra “le discours direct sérieux (...) borné et insuffisant” (p. 414). Bakhtin alude ainda à “conscience linguistique” (p. 418) caracterizada por um desdobramento, que leva à demanda dos limites e contornos cômicos:

La conscience linguistique, en parodiant le discours et le style directs, en cherchant à tâtons ses limites, ses côtés comiques, en révélant son aspect typique, se plaçait en dehors de ce discours direct et de tous ses procédés figuratifs et expressifs. Un nouveau mode d’élaboration créatrice du langage naissait : l’écrivain apprend à le regarder de l’extérieur, avec les yeux d’un autre, du point de vue d’un autre langage, d’un autre style possible. Car c’est justement à la lumière d’un autre et style possibles que le discours direct donné est parodié, travesti, raillé. (p. 418)

Bakhtin (1978) procura colocar ênfase no facto de que riso e seriedade são elementos coexistentes e indispensáveis ao ser humano enquanto ser social. Trata-se, como vimos, de um riso ambivalente, na medida em que, face a um texto sério, prefigura-se uma contrapartida risonha e parodística. Assim sendo, a noção de comicidade universal surge, remetendo para a paródia medieval que atinge tudo e todos.

A paródia assume-se, inexoravelmente, enquanto atividade intertextual, uma vez que “la parodie fait toujours deviner une œuvre antérieure” (Shoentjes, 2001, p. 236), alcançando o seu genuíno sentido desde que o recetor seja capaz de reconhecer “le texte parodié sous le texte parodiant” (p. 236). Embora Shoentjes considere que a boa reputação da paródia é tarefa árdua, pelo facto de deter um “côté blessant” (p. 137), que tem levado a sua inerente ironia a ser preterida em favor do humor, a paródia usufrui, porém, de redobrada atenção, pelo facto de suscitar um tipo de comunicação dialógica, que apela à convocação do texto-base, devolvendo-o à memória do destinatário. No âmbito desta atividade lúdica, Pierre Shoentjes sublinha a incontornável satisfação do leitor, advinda do sentimento de pertença a uma prestigiosa minoria conhecedora do texto ao qual se alude: “satisfaction découlant de la supériorité éprouvée à reconnaître ce que d’autres ne voient pas” (p. 236). O autor alude, ainda, ao poder da ironia, considerada processo axial da paródia, e constata que ela propicia uma certa sensação de deleite. Contudo, tal sentimento não advém de um sentido de superioridade, mas estará ancorado à satisfação de evocar um mundo utópico, pelo meio de palavras, não estando, porém, ausentes o desconsolo e amargura próprios da ironia, já que esta relembra que o mundo que nos rodeia é falível:

Cette satisfaction a cependant un prix: celui de rappeler immédiatement que notre monde n’est pas le meilleur des mondes possibles; de là découlent la déception et une certaine amertume qui accompagnent l’ironie. (Shoentjes, 2001, p. 145)

O autor refere, ainda, que a escrita parodística não invalida a presença concomitante de outro tipo de escrita, podendo a paródia surgir esporadicamente enquanto apropriação de uma dada herança artística não forçosamente com finalidades irreverentes e demolidoras. Shoentjes (2001) advoga, ainda, que a paródia não deve ser entendida como atividade meramente automática, mas como processo engrandecedor de um determinado texto:

le terme de parodie s'utilise (...) pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité (...) Penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un modèle (...), mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation. (p. 239)

Por seu turno, Ida Lúcia Machado, no artigo *Brève Étude sur la Parodie* (1999), considera que a apropriação de um discurso sério, com intuitos de o adulterar parodisticamente, deverá ser entendida como postura inconformada diante de uma sociedade portadora de valores em inércia e, como tal, a necessitar de urgente renovação. Ainda, segundo Ida Machado (1999), o discurso parodístico pressupõe a presença de um sujeito que, divertidíssimo, maneja a ironia em torno de um texto já proferido e sobre o qual se detém, atribuindo-lhe nova carga semântica e procurando estilhaçar o respetivo invólucro sagrado. Assim sendo, a autora sustenta :

La parodie est foncièrement polyphonique, puisque construite sur deux visées antagoniques, où, comme le dit Bakhtine, “le mot sert d’arène à la lutte entre ces deux voix”. Cette métaphore guerrière fait voir que la parodie se développe dans un espace “crispé” puisque tiraillé entre deux interactions distinctes. (p. 53)

Estamos, pois, em presença de um sujeito colocado numa zona de conflito, de uma consciência linguística que, despertando, coloca reservas e instaura um jogo de distanciamento. O cariz polifónico é, assim, indesmentível, já que, segundo Bakhtin (1978), assomam duas verdades em querela: a “parole autoritaire” (p. 164) e a “parole autonome” (p. 164), “deux accents” (p. 177). Na arena da refrega, a palavra que se atíça entrega-se à deformação parodística de um texto que não lhe é indiferente e, deste modo, tal como o afirma Bakhtin (1978) “il est facile de rendre comique le plus sérieux” (p. 159). Estamos, assim, perante um hábil incitamento que desafia à discussão dialógica em torno de um discurso, que goza de aceitação por parte da esfera oficial, não estando, contudo, ausente o apontamento arguto da ironia.

Em *Palimpsestes* (1982), Gérard Genette toma em consideração dois critérios, no que tange à classificação do termo paródia. Efetivamente, o autor considera que, por um lado, a paródia se reveste de uma particularidade, segundo a qual o caráter lúdico, satírico ou sério subjaz à intenção parodística. Por outro, crê que deva ser considerada a relação

estabelecida entre o “hypertexte (p.11), ou “texte B” (p.11), e o “hypotexte” (p.11), ou “texte A” (p.11), que poderá consistir na transformação ou na imitação. Genette (1982) introduz a função lúdica para referir-se a práticas que visam o “exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse” (p. 43).

Shoentjes (2001) sustenta que, mercê da sua admirável ligação ao pensamento socrático, a ironia surge enquanto apanágio de quem possui ligeireza no raciocínio e sabedoria, pressupondo-se que seja alcançada a intenção do seu autor, realizada a “communion des esprits” (p. 140). Para Wayne Booth, na sua obra *A Rhetoric of irony* (1974), a ironia consiste numa “fantastically intricate intellectual dance” (p. 104), na qual uma série de pistas são oferecidas, desafiando o leitor a juntar as peças de um puzzle, reconstruindo sentidos. Assim, preciosas etapas devem ser vencidas no reconhecimento de sentidos: a rejeição do sentido literal, a catalogação de possibilidades interpretativas, a tomada de posicionamento face ao que se conhece do autor e, finalmente, a introdução de uma nova interpretação da imagem do autor tida pelo leitor. Sublinhe-se, contudo, que o apagamento do sentido literal poderá, à partida, invalidar a tensão entre polos antinómicos de sentido, tal como o sublinha Shoentjes (2001): “Sans tension entre des sens en opposition, l’ironie disparaît irrémédiablement” (p. 141). Alcançar sentidos eivados de ironia implica o esforço de interpretação por parte de um leitor pronto a rejeitar o sentido literal oferecido, encarando interpretações disjuntivas capazes de o conduzir a novas crenças atribuídas ao autor (Shoentjes, 2001). No que se refere ao romance e já que nele mora uma multiplicidade de vozes, ao leitor cogitativo caberá a tarefa de descortinar sentidos e averiguar do tom último da intenção autoral. Efetivamente, a ironia, sendo um campo vasto, que abarca o riso, o humor, a tragédia, poderá ter sido depositada, na obra, com propósitos racionais e exigentes de desmascaramento de verdades disfuncionais impostas. Assim, há que estar atento ao autor e não negar segui-lo, atentando, por exemplo, aos sinais de pontuação, tais como o ponto de exclamação e as reticências, que assinalam a tonalidade empregue no discurso oral. É certo que, no que diz respeito a José Saramago, as interpretações tornam-se dúbias, pelo uso irreverente que faz da pontuação. Porém, o tom irónico lateja em toda a escrita saramaguiana, como se verá. Do mesmo modo, o humor tournieriano desponta inevitavelmente. Ambos os autores socorrem-se de múltiplos meios, um é, indubitavelmente, o recurso ao diálogo intertextual.

Como vimos anteriormente, a paródia surge em íntima ligação com a sátira menipeia, estando ausente dos géneros sérios da Epopeia e Tragédia. A Idade Média é indiscutivelmente um período fértil em literatura parodística, sendo que o riso acaba por estender os seus tentáculos e dominar todos os géneros literários durante a época renascentista. A abundância de formas parodísticas medievais torna incontornável a parecença com a Antiguidade romana. Na visão do Cristianismo, o riso é visto como desnecessário e demoníaco, porque demolidor, sendo excluído dos rituais eclesiásticos e das cerimónias da esfera oficial. Todavia, o riso surge tolerado, como vimos, em determinadas ocasiões, “nas pequenas ilhas que constituíam as festas e recreações” (Bakhtin, 1987, p. 83) nas quais, então, se manifestava a paródia do culto oficial na praça pública.

O homem medieval possui uma visão dual do mundo. De facto, ciente de que tentar furtar-se à seriedade geradora de temor e enfraquecimento constitui tarefa sisífica, pois a aspereza e a resignação jamais se entregam ao riso, sabe, de igual modo, que o riso festivo é pujante, pois remete para a resistência, o amor, o nascimento, a renovação. Contudo, a relação tecida com o discurso do Outro, considerado de acentuado relevo na época, reveste-se de ambiguidade, dado que “Ici se pose souvent le problème de savoir si l’auteur cite avec respect ou avec ironie et persiflage” (Bakhtin, 1978, p. 425). Trata-se, efetivamente, de um período no qual se adotou e alterou o discurso alheio, com marcada preferência pela “sublime parole sacrée de la Bible, des Évangiles, des Apôtres et des Pères et Docteurs de l’Église” (Bakhtin, 1978, p. 426). Verifica-se que a Palavra Sagrada perpassa no contexto literário medieval, quer se trate da mera citação de inofensivo intuito, quer da utilização com fins parodísticos e libertinos. Sublinha Bakhtin (1978), que as fronteiras entre um uso e o outro são ténues, pelo que se torna difícil desvendar o cariz do “jeu parodique” (p. 426).

As festas do mundo carnavalesco dão lugar a textos parodísticos nos quais a esfera religiosa é deformada pela lupa da chacota, lançada para o mundo das inversões grotescas. Surge uma literatura imbuída da visão carnavalesca do cosmos, na qual se patenteiam uma “linguagem do insulto e da zombaria” (Bakhtin, 2011: p. 149) e uma audácia consentidas pelo carnaval. O homem passa a repelir a sua condição social, pelo que, inclusivamente, os homens do Baixo e Alto Clero se entregavam a “alegres distrações enquanto repousavam da sua piedosa gravidade” (Bakhtin, 1987, p. 12), dedicando-se à escrita em latim de obras de cariz cómico-parodístico.

Da Antiguidade cristã à época medieval, assistimos à proliferação de gêneros literários, expressando uma visão popular e carnavalesca do cosmos, pelo que nem a esfera religiosa é poupada. Neste âmbito, há que destacar duas obras que inauguram a literatura cômica em latim. Assim sendo, na obra a *Ceia de Ciprião* (*Coena Cypriani*)², autorizada pelo “riso pascal” (Bakhtin, 1987, p.13), encontram-se parodiados os textos da Sagrada Escritura, assistindo o leitor a um lauto banquete onde se divertem todas as personagens sagradas. Vários teóricos partilham a opinião de que a finalidade de tal obra se reveste de candura, funcionando apenas como “un système de mémorisation: instruire en amusant (...) un instrument mnémotechnique” (Bakhtin, 1978, p. 427). Porém, outros há que acreditam estar perante “une parodie sacrilège évidente” (p. 427). De igual modo, no tratado *Vergilius Maro Grammaticus*³ assiste-se à paródia em torno da sabedoria escolástica. O interesse de tais textos permaneceu até à época renascentista, surgindo posteriormente a *paródia sacra*, consentida em parte pela esfera religiosa; os diálogos paródicos, cujos autores detinham um apreciável nível de instrução, e o consagrado *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdão. Em língua vulgar, proliferavam textos semelhantes à:

(...) *parodia sacra*; preces paródicas, homilias paródicas (...), canções de Natal, lendas sagradas paródicas (...) o que dominava eram sobretudo as paródias e travestis laicos que escarneciam do regime feudal e sua epopeia heroica. É o caso das epopeias paródicas da Idade média que põem em cena animais, bufões, malandros e tolos (...) aparecimento de dúplices cômicos dos heróis épicos. (Bakhtin, 1978, p. 427)

Tais gêneros e obras, bem como o texto dramático cômico, encontram-se intimamente ligados à “chama única do carnaval” (Bakhtin, 1987, p. 15), espelhando a existência de uma valiosíssima literatura cômica, na qual o riso ambivalente, inegavelmente, se imiscuiu, contaminando, em tremenda cacofonia, a linguagem.

Mercê de um tipo peculiar de imagens cômicas hiperbolizadas, relacionadas com o corpo e as suas necessidades básicas, de um comportamento liberto e excêntrico, da emergência de um vocabulário familiar, de blasfêmias ambivalentes, de uma atitude parodística face à esfera oficial, emerge a conceção de realismo grotesco.

² *Coena Cypriani*: Segundo Andrea Livivni (2012), trata-se de um texto satírico cristão escrito no século V, que relata um banquete ao qual estão convidados todas as personagens bíblicas. Enquanto os convivas se divertem, surge um misterioso roubo. Todos estão suspeitos e todos são torturados.

³ *Vergilius Maro Grammaticus* consiste num erudito tratado paródico em torno da gramática latina.

Para concluir, ouçamos, as palavras do nosso vate, José Régio (1955):

Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém! (pp.108-110)

2.4 Realismo grotesco ou a estética da ambígua fealdade

O termo *grotesco* tem a sua génese na palavra italiana *grotta*, devido à descoberta, nos finais do século XV, em escavações na morada de Nero, de frescos que apresentavam formas fantásticas numa amálgama caótica, causando estupefação. Tais pinturas, submetidas ao ímpeto criador da imaginação e fantasia, levaram alguns críticos a entendê-las como inoportunas, porque recheadas de imaginação petulante. Neste âmbito, Ielh (1997) relembra que Giorgio Vasari, autor de *Vies les plus remarquables des peintres sculpteurs et architectes italiens*, afirma:

Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner les surfaces murales et où seules les formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes: ils inventaient ces formes en dehors de toute règle... Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué. (Vasari, como cit. por Ielh, 1997, p. 6)

O conceito *grotesco* [itálico nosso], encontra-se envolto numa neblina semântica que dificulta a sua definição. Porém, segundo Dominique Iehl (1997), poder-se-á encarar a noção como fazendo parte de um determinado cenário psíquico entregue à agitação e à antítese, do qual não está distante o juízo de valor. O autor sublinha, ainda: “On l’associe au tragique et à l’angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval ” (p. 3).

O autor advoga ainda que, numa fase tardia, surgiram cambiantes semânticos, segundo os quais ao grotesco se associou uma conotação depreciativa, tendo ao real sido atribuído um caráter derisório. Porém, desde os primórdios, o conceito apenas se encontrava associado à ideia de ridículo. Entenda-se que o grotesco comunga de outros conceitos, cujas balizas nocionais são assaz fluidas, pelo que se encontra abeirado da faceta trágica e

angustiante da existência humana, mas também da farsa, do riso carnavalesco, da estranheza, daí poder-se afirmar a ambiguidade como sendo uma das características que enforma o conceito. Iehl (1997) acrescenta, ainda: “Il est voisin parfois de l’illusion fantastique, parfois de la caricature et de la satire” (p. 3).

Não obstante o titubear da crítica, no que tange à definição do termo *grotesco*, importa ressaltar a imanência de determinadas estruturas e a relevância de certos momentos históricos, no que toca ao seu florescimento. De facto, o *grotesco* possui uma ancoragem espaço-temporal muito acentuada, já que certos períodos históricos – a Antiguidade, a Idade Média, o Renascimento e o século XX – parecem mais propensos à sua permanência, manifestando-se, ainda, transdisciplinarmente.

Iehl (1997) considera que a obra de Bakhtin em torno de Rabelais visava fornecer à Rússia um realismo que pudesse substituir o que se encontrava instaurado pelo império despótico de Estaline, o que teria sido possível pela associação do grotesco a uma cultura ampla e antiga:

(...) la culture populaire et verbale [était] opposée dans sa liberté et sa spontanéité à la culture officielle. Cette culture est celle de la tradition carnavalesque, à travers les rites et les spectacles du Moyen Age, les œuvres comiques verbales où s’ébauchent et se perfectionnent les composantes de ce que Bakhtine définit comme un “réalisme grotesque”. (pp. 9-10)

Para Bakhtin (1987), a cultura grotesca encontra-se ancorada à matéria e ao corpo, sendo que as imagens rabelaisianas da vida corporal buscam o fito de atrair a esfera espiritual para os abismos cavernosos do mundo. Todavia, o corpo grotesco é um elemento que gera vida, pois “(...) rebaixar consiste em aproximar da Terra, entrar em comunhão com a Terra concebida como um princípio de absorção (...) e de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida, em seguida, mais e melhor” (p. 19).

As imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades fisiológicas e da vida sexual, relativas ao “*princípio da vida material e corporal*” (. 16) patente na obra rabelaisiana, são devedoras, na ótica bakhtiniana, da cultura cômica popular. Longe de pertencer à esfera nefanda, Bakhtin sustenta que o elemento material, corporal é poderosíssimo, pois encontra-se em estreita ligação com a renovação da vida e do cosmos,

já que corpo e terra remetem para a fertilidade, a abundância, a alegre renovação. Em Rabelais, a morte é encarada como impreterível, “um momento indispensável no processo de crescimento e de renovação do povo, é a outra face do nascimento” (p. 357). Neste âmbito, parece-me profícuo relembrar as reflexões do cineasta Manoel de Oliveira em entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, em 2002, para quem o casamento do corpo com a terra constitui a derradeira fecundação: “Muitas coisas relevam da sexualidade. É um abismo. Mesmo a morte é um ato sexual, o mais virtuoso, o mais belo, o último” (como cit. por “Manuel de Oliveira: sou um grande lutador contra a morte”, 2015, 2 de abril, para. 9).

Rumo à comunhão com a terra, é o jubiloso povo quem guia no cortejo festivo, no lauto banquete, no folgado ruído, movido por comportamentos hiperbólicos, pelos ávidos apelos do “belo físico” (Bakhtin, 1987, p. 355). A relevância atribuída à terra e ao corpo “na sua indissolúvel unidade” (p. 17) suscita o fenómeno do “rebaixamento” (p. 17) através do qual a esfera espiritual, utópica e imaterial é conduzida até às entranhas da terra e do corpo humano, mergulhada no plano corpóreo, boçal, advogando Bakhtin (1987) que “a verdadeira riqueza, a abundância não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo” (p. 323). Tal encaminhamento do alto (céu) para baixo (terra), a permutação dos planos hierárquicos, a inclinação para o avesso, a paixão e pulsões sensuais, as imprecisões grosseiras constituem a ressurreição operacionalizada no plano material, a luz que se atribui após a queda, a degradação para o profícuo renascimento, ou seja, “tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer” (p. 325). Este movimento representa o do povo e da natureza humana que, inelutavelmente, caminham rumo ao aperfeiçoamento, proclamando a sua imortalidade na pele de novas gerações. Segundo Bakhtin (1987), Rabelais deseja, pois:

(...) perpetuar o terrestre na terra, conservar todos os valores terrestres da vida: o seu belo físico, sua juventude dilatada (...) quer continuar a viver, conservando esses valores para as outras gerações; quer perpetuar não a situação estática da alma beata, mas a alternância da vida, as renovações perpétuas, a fim de que a velhice e a caducidade refloresçam numa nova juventude. (p. 355)

Rabelais alude à imortalidade do corpo, “da semente, do nome, das ações e da cultura humanas” (Bakhtin, 1987, p. 355). A figura feminina, indissociável do fenómeno do “baixo

material e corporal” (p. 209), é impiedosamente condenada pela esfera religiosa medieval, pois surge como personificação do Mal, tentação lasciva encarada com acentuada hostilidade, surgindo, pois “um *topos* da invectiva antifeminina” (Eco, 2007: p. 163), por parte do cristianismo medieval. Porém, a tradição cômica popular possibilita que a mulher seja vista de modo ambíguo, sendo um ser aviltado que se reveste de fealdade física e moral, mas também um ser, quase seráfico, que propicia a regeneração, pela vida abundante permitida pelo ventre e seio. Pelo seu caráter dúbio, a mulher surge agregada, em antinomia, a um par masculino alvo de ridicularização:

(...) a ambivalência da mulher se transforma em ambiguidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo. (...) a mulher é o tumulto corporal do homem (...) uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena. (...) É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado. (Bakhtin, 1987, p. 209)

Para Bakhtin (1987), Rabelais veicula a relevância da natureza humana, dos impulsos e de todo e qualquer chamamento corpóreo, devendo estes serem considerados essenciais e festivos, pois para além de inelutáveis, caracterizam a vida humana. Toda a fealdade inoportuna e repulsiva que emana da paixão humana, da degradação pelo apego à terra, traduz-se, ambivalentemente, em alegre riso e novo despertar e, longe de ser escondida, é merecedora de todo o enaltecimento, já que entra “em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento” (Bakhtin, 1987, p. 19). O grotesco traduz o delírio extasiado da existência a que se encontra submetido o “bicho da terra tão pequeno” (Camões, 1982, p. 98) que, numa atitude eufórica, nega a impotência e o lado trágico da vida e instaura uma consciência lúdica pelo riso, que lhe é salutar. O riso permite ao homem contactar com a alegria da alma, experienciar uma catarse e esquecer, por instantes, que a morte, que aguarda por todos, jamais se torna intermitente.

Como vimos, o riso foi usado como meio defensivo face à seriedade oficial, sovina e esquálida, impregnada de proibições, ameaças, medos, fingimentos que agrilhoavam. Já que a morte é inelutável e a vida derisória, ao homem apenas resta usar engenhosamente o poder que lhe confere o riso, expressando-se tal ato sob as formas da ironia, da sátira, do burlesco ou do grotesco. Ao homem angustiado bastará dedicar-se a esta prática tão antiga, rindo com inocente alegria ou escárnio, expiando o ódio e desespero, não hesitando em

“morrer de rir” [aspas nossas], já que a vida breve é dialética e deve ser entendida sob o prisma do materialismo.

Em jeito de conclusão, apraz lembrar as palavras do escritor e cineasta Marcel Pagnol (1947), para quem “le rire est un chant de triomphe; c’est l’expression d’une supériorité momentanée, mais brusquement découverte du Rieur sur le Moqué” (p. 23).

II - Saramago e Tournier numa imensurável revisitação bakhtiniana

Antes de me debruçar, num primeiro momento, sobre a escrita saramaguiana, que há largos anos me arrebate, quero salientar que abundantes rios de tinta derramados fizeram surgir uma vastíssima bibliografia crítica, artigos diversos, documentários em torno do mágico José Saramago (1922-2010), pelo que incorrerei em trilhar caminhos já sobejamente desenredados. Será então, com deleite, que ouvirei o canto elegíaco mas profundamente lúcido de Saramago sobre a triste condição humana. De coração aberto palmilharei tais caminhos, guardando a humilde esperança, porém, de que do diálogo que irei intentar junto do universo saramaguiano repleto de “humanismo crítico” (Martins, 2014, p. 19) possam surgir pequenos intervalos de significados renovados, pois o escritor, dono da palavra emocionantemente bela e em diálogo com o pretérito que renova, continua, com circunspetos esgares, a falar-nos...

Quanto a Michel Tournier, a sua escrita não deixa ninguém indiferente: que se trate de adultos ou crianças, todos são convidados ao jogo da releitura de temáticas ancoradas num passado longínquo, que sempre angustiaram a Humanidade. O convite tournieriano a regressar ao passado, considerando-o recuperável e merecedor de vida pela integração no presente, suscita inegável êxtase.

Ambos revivificam, pelo olhar lançado ao pretérito, problemáticas de cariz ético, filosófico e social que se encontram sempre na ordem do dia, postulando valores morais a manter. Para ambos, urge mudar o mundo.

Segundo José Saramago, cada ser humano tem o dever de instaurar o Bem, lutando com uma postura *engagée* contra o absurdo. É provável que, num rasgo de lucidez, os seus protagonistas se deem conta, contudo, da loucura da impossibilidade do sucesso de tal postura.

Segundo a perspectiva católica de Michel Tournier, o mundo é inevitavelmente composto de antinomias, cabendo a cada um a transformação e a procura do caminho vertical do Sagrado, para escapar ao absurdo da vida terrena.

Grandes inquietações, que sempre lançaram no caos a existência humana, povoam os textos do *corpus* em análise, acenando os autores ao leitor crítico para que este interaja com o texto e aceite o ímpeto demiúrgico de edificação de um mundo melhor. Os textos do *corpus* eleito para análise interpelam o leitor e convidam-no, tal como já o fazia Gil Vicente, ao combate espiritual e à postura existencial com alicerces morais bem firmados. Soltemos as amarras e viajemos, então, em boa companhia até às nossas entranhas e às do pretérito.

Embora, como vimos no capítulo anterior, tivesse havido, ao longo do período medieval, uma audácia que tornou exequível a inversão parodística da Palavra Sagrada e a interferência do riso sério-cômico, até ao século XVIII, contestar a semântica contida nos Textos Sagrados era tarefa espinhosa, porque arrojada.

Coube ao Iluminismo lançar definitivamente um olhar crítico sobre as verdades absolutas e preludiar um diálogo com a tradição cristã, pondo a nu incongruências, encetando uma reflexão em torno de dogmas religiosos e de hiatos na tessitura narrativa de textos anteriores, os “hipotextos”, segundo a terminologia de Gérard Genette (1982). Contudo, desde os tempos inquisitoriais, passando pela época renascentista, pelo Estado Novo e até hoje, o estabelecimento de um encontro dialógico com o Texto Sagrado não tem sido pacífico e acaba por suscitar ondas de perturbação, censura e consequências eventualmente nefastas para quem se abalança a tal empreendimento. Não esqueçamos, entre muitos exemplos, que o vate Luís de Camões teve de submeter *Os Lusíadas* (1982) à aprovação do Santo Ofício, que José Saramago, perseguido também *post mortem*, viu negada a decisão de uma rua do Porto receber o seu nome (Martins, 2014).

O *Index Librorum Prohibitorum* da Igreja Católica, nascido em 1559, consistia numa listagem sempre atualizada de obras consideradas atentatórias da fé cristã. Embora o Índice tenha sido abolido em 1966, o certo é que as abordagens literárias ao Texto Bíblico, demasiado ficcionadas, provocaram vagas reacionárias, recebendo os autores virulentas investidas e uma perseguição implacável. O Estado Novo encarregou-se de fustigar autores ousados, censurando, de 1933 a 1974, novecentos livros. Se hoje, o Estado não possui nenhuma lista, o Opus Dei, qual sentinela dos bons costumes, toma a dianteira e, com um olhar inquisitorial e fundamentalista, tem listadas 79 obras de autores portugueses cuja leitura é proibida pelos seus membros: Eça de Queirós, Lídia Jorge, José Cardoso Pires, Vergílio Ferreira, Fernando Pessoa, Camilo Castelo Branco e, claro está, José Saramago – que encabeça a lista com doze obras – são autores a quem se lança um tonitruante “Vade

retro, Satanás” [aspas nossas]. Apesar dos inequívocos riscos, é curioso verificar que a atração exercida pela Bíblia ocorre há largos séculos, o que terá levado Georges Minois (1995) a afirmar tratar-se do primeiro texto censurado em França, nomeadamente no que toca às traduções, já que o Clero, cioso de ser o único detentor da palavra sagrada, temia que o público leigo, desconhecedor dos propósitos divinos, se apropriasse dela, a decifrasse e espalhasse heresias.

O certo é que toda a obra é passível de ser lida, retomada, reinterpretada à luz dos contextos histórico-culturais de cada recetor, que poderá astutamente vislumbrar novos sentidos a partir de fendas semânticas e de silêncios gritantes, já que estes, pela sua existência, invalidam a única e derradeira interpretação. Assim fizeram José Saramago e Michel Tournier, como adiante se constatará.

O brotar de novos sentidos pela apropriação de obras do passado, pelo preenchimento de hiatos, acaba por gerar continuidade literária, pela imanência, bem como rutura, pela introdução de novos posicionamentos eivados de distanciamento crítico. De facto, a revisitação do passado pela reescrita oferece um paradoxo, uma inequívoca tensão dialógica: se, por um lado, as obras posteriores abrigam laivos de sentidos imanescentes, por outro, as obras anteriores potenciam o perene diálogo intertextual com múltiplas e ricas receções, não raras vezes com forte sentido ajuizador e mecanismos de “auto-reflexividade” (Hutcheon, 1985, p. 13). A paródia é, pois, retransmissão, duplicação, mas pressupõe a devida alteração ao texto alvo de imitação, já que se dá a intromissão da “ (...) distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irónicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (Hutcheon, 1985, p. 54). Será, por isso, primordial que o leitor realize um brioso empreendimento de “vai-e-vem” (Leal, 2011, p. 7) entre o texto fonte e o texto parodiante, de modo a desvendar sentidos e urdir a ponte que une os dois legados textuais, pois, como o afirma Gilles Deleuze (1968), parodiar é repetição que pressupõe diferença.

É inegável, portanto, que todo o texto constitua uma viçosa tessitura, no qual se encontram a latejar sentidos remotos, citações longínquas, interpretações multiplicadas. Todo o texto literário está vocacionado para suscitar múltiplas respostas por parte de emissores que adotam pontos de vista construtores de novos sentidos face a um cosmos do qual se apropriam, elegendo determinados dados a perscrutar e preterindo outros, alterando

o texto original, acrescentando-lhe perspectivas que o transcendem, iluminando zonas de sombra, suscitando a emergência de pontos de vistas polissêmicos que jamais se esgotam (Iser, 1996). Se o diálogo estabelecido com os tempos de antanho se encontrar urdido de inquietações universais, assumir um enfoque dirigido ao universo judaico-cristão, tentando subtrair-lhe o nimbo divino e introduzir ruturas de sentido, tal gerará, como sabemos, polémica e acusações de heresia, pela imaginação transfiguradora, subversão que a reconstrução textual encerra. Em boa verdade, e no que se refere aos mitos bíblicos, a junção operada entre o engenhoso génio autoral e a experiência narrativa anterior suscita múltiplas interpretações e arriscadas desconstruções de um cosmos que se ambiciona voltar do avesso, já que a presença da ironia e do discurso parodístico podem vaticinar a emergência do riso marginal, derisório e a dessacralização dos Textos Sagrados.

É, de igual modo, verdade que “a imaginação vagabunda” (Stierle, 1979, como cit. por Leal, 2011, p.6) autoral nem sempre se reveste de intuítos necessariamente demolidores, não obstante o desejo de dialogar e de introduzir renovados sentidos. De qualquer modo, é ilusória a pretensão de que é possível captar toda a essência semântica de um texto, pois tal significaria, como o afirma Iser (1996), a agonia deste último após o primeiro ato de leitura. É, assim, inverosímil apreender a única e derradeira significação do texto, esgotar sentidos que nele perpassam (Iser, 1996), pois todo o texto, enquanto literário, não sendo hermético, acaba por propiciar *ad eternum* novas interpretações, de acordo com os novos contextos de receção.

No âmbito do diálogo com o pretérito instituído pela via da tradição, a paródia, enquanto discurso polifónico, merece especial destaque. Efetivamente, o processo parodístico subentende a presença de um emissor inconformado, que convoca um texto parodiado e o entrega à memória de um recetor cogitativo, convidando-o a tornar-se seu cúmplice, na iluminação de zonas sibilinas, no preenchimento de hiatos enigmáticos e plurissignificativos, no desvio de sentidos e na busca de respostas, fruto de um desassossego face aos insondáveis desígnios da esfera divina. Como afirma Eliane Alves Leal (2011), e no que diz respeito a *Caim*:

É justamente nessas lacunas e enigmas que o escritor português José Saramago se embrenha. Ao utilizar-se de diferentes personagens bíblicas o autor suscita uma compreensão inteiramente nova, porém recheada de elementos do passado. A obra *Caim*

(...) caminha nesta linha de desconstrução de figuras míticas do Cristianismo e, ao mesmo tempo, recriação sobre a mesma história. (p. 2)

Tendo por base todas estas considerações, importa fazer incidir o meu olhar sobre o modo como os autores do *corpus* eleito para o presente trabalho, enquanto recetores cogitativos, realizam, na sua vertente desconstrutiva, a incursão ao passado repleto de História e de tradição cristã. Procurarei, ao longo do presente trabalho, apontar o modo como se edifica, pela via do diálogo entre pretérito e presente, a construção dos vínculos da crítica, refletindo sobre a apropriação (des)sacralizadora empreendida, sobre o modo como o carnavalesco se imiscui na tessitura narrativa para subverter a tradição e possibilitar o derrubar de balizas sociais e espaço-temporais, bem como sublinhar os discursos dialógicos e polifónicos que atravessam as narrativas selecionadas.

Procurarei, de igual modo, verificar a presença, em ambos os autores, de uma busca de apaziguamento espiritual, de uma postura assente em premissas cristãs de justiça e altruísmo, de um sentido do inefável enquanto lenitivo para o desconcerto do mundo, bem afastado, portanto, da noção de ateísmo, no respeitante a José Saramago.

No caso da intrusão da ficção na História, José Saramago considera tal intromissão legítima, uma vez que a História apenas permite que se conheça um facto sob uma determinada ótica (Reis, 1998) e impõe, portanto, uma lição exacerbadamente impositiva. Assim, o autor julga oportuno convocar a presença da História, estando convicto de que a tarefa do escritor é o de dar vida às vidas que a verdade histórica desperdiçou (Reis, 1998).

Deste modo, Saramago considera válido e justo lançar um olhar sobre o passado e, pela reescrita, aludir às existências anónimas, que aparentemente parecem não ter contribuído de um modo ou de outro no curso da História e que não constam, portanto, do circuito oficial. Sendo a História parcelar e parcial e toda a verdade relativa, Saramago advoga que o escritor detém a liberdade de oferecer, à luz de um entendimento visto à lupa da literatura, uma versão específica, exemplificando com *A Relíquia* queirosiana (Reis, 1998). Assim sendo, o autor debruça-se sobre o material histórico e procede a uma modelação *sui generis* e pessoal nos romances *Memorial do Convento* (1982), *História do Cerco de Lisboa* (1989b) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991).

No cotejamento com o pretérito, os mecanismos parodísticos saramaguianos constituem o eixo nevralgico das suas narrativas, o que levou muitos recetores a acolherem

com repúdio tais discursos, considerando-os imprudentes, escarnecedores e disforicamente hiperbólicos, pois antitéticos face à Palavra Sagrada. De facto, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), pela voz de Maria de Magdala, Saramago afirma que “Deus é imundo” (p. 309), causa gritos e prantos e deixa “ (...) os homens enlouquecendo debaixo de um céu vazio” (p. 112). Por outro lado, assiste-se à exaltação da figura de Jesus, por prefigurar o espelho do homem, enquanto a de Deus Pai é denegrida.

Com o *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), a polémica depressa fica ao rubro, pelo facto da facção católica mais fervorosa considerar a obra atentatória da boa moral cristã, valendo ao seu autor o veto, em 1992, do então Subsecretário da Cultura, António de Sousa Lara, quanto à inclusão da narrativa numa lista de candidatos ao Prémio Europeu de Literatura Aristeion. Desgostoso e indignadíssimo, o génio literário opta pelo afastamento do país que o vira nascer e o votara à censura, exilando-se, como se sabe, na ilha de Lanzarote, não sem antes afirmar numa entrevista, com a ironia que é seu apanágio, que os retratos de inquisidores, nas galerias de pintura, apresentavam semelhanças entre o senhor Sousa Lara e os seus antepassados do Santo Ofício (Saramago, 1992, 10 de maio, s/p.). Os ânimos seriam apaziguados, em 2004, pela mão do então primeiro-ministro, José Manuel Durão Barroso. Enterrado provisoriamente o machado de guerra, seria nessa ocasião anunciada a criação da Cátedra José Saramago, na Universidade Autónoma do México, visando a promoção da cultura e língua portuguesas.

Contudo, a relação difícil com os círculos mais conservadores da Igreja Católica continuaria com a publicação, em 2009, de *Caim*, vindo a despertar “muitos anticorpos em certas pessoas” (Saramago, como cit. por Marujo, 2009, 21 de outubro). Desafiador e inquieto, o autor volta a sacudir consciências, focando, desta feita, a sua atenção no *Antigo Testamento* e, revisitando determinados episódios bíblicos, procura, com ironia mordaz mesclada de tristeza, recriar eventos e efetivar um desvio face à imagem benigna de Deus. Apesar de Saramago entender que há muito na Bíblia a merecer leitura, pela beleza literária, não deixa de considerar estar perante “um manual de maus costumes e um catálogo do pior da natureza humana” (Saramago, cit. por Marujo, 2009, 21 de outubro), pelo que o encontro com o Texto Sagrado, constituído enquanto património cultural do autor, dá-se em *Caim* mediante a focalização nos episódios de violência. Assim, com uma linguagem cáustica, o autor revisita o mito de Abel e Caim e vários episódios bíblicos: o quase sacrifício de Isaac, a construção da Torre de Babel, a destruição de Sodoma e Gomorra, a transformação da

mulher de Loth em estátua de sal, o Monte Sinai e a carnificina que se lhe seguiu, a tentação de Deus pelo Diabo e a arca diluviana.

O diálogo intentado em torno da esfera católica prende-se não com a figura de Deus, em cuja existência o autor não crê, mas com os homens que se dilaceram mutuamente neste vil mundo, em nome de um deus a quem dizem servir, postulando Saramago que o lugar do absurdo é o da religião (Reis, 1998), já que Deus e Demónio apenas vivem na mente humana.

Tal crítica torna-se presente em *Caim* (2009), inaugurando o autor a subversão carnavalesca no primeiro instante. Senão vejamos: no início da obra, o autor inclui, de modo aparentemente deferente, a epígrafe de Hebreus, 11,4, cujos nomes próprios mantêm com maiúsculas. Contudo, o leitor depressa conclui que a reverência é puro logro, já que o autor afirma que tal excerto foi retirado do “LIVRO DOS DISPARATES” (Saramago, 2009, p. 9). O facto de grafar todas as letras com maiúsculas sublinha a presença de um hipotético grito, no qual o autor deixa claro a insensatez de que padece o Texto Bíblico, pelo que a diegese narrativa construída, doravante, será sinónima de profunda antítese, inversão categórica, distanciamento irónico da Palavra Sagrada.

Efetivamente, será intenção do autor, coadjuvado pelas vozes equipolentes do narrador e dos protagonistas, provar que as acusações dirigidas à entidade divina são fundamentadas. O propósito não é gratuito, pois a pretensão do autor assenta no questionamento ávido, no sôfrego desejo de metamorfosear discursos esmagadores em discursos etéreos, capazes de proporcionar um fio de Ariadne ao homem que caminha por lugares labirínticos na busca de um inteligível, permitindo-lhe que vislumbre o misterioso inefável que sobre a sua trágica condição humana derramará luz. Deste modo, creio que o ateísmo tão propalado e que tanto ofendeu seus detratores, bem como a carnavalização que perpassa na obra podem coadunar-se, ainda assim, com a compaixão autoral para com as dores dos seus semelhantes e na crença de que o homem encerra em si um ingrediente divino, partilhando, deste modo, as convicções de Manuel Frias Martins no respeitante à “hipótese de espiritualidade” (Martins, 2014, p. 18) nos romances de José Saramago.

Apesar de confesso ateu, o autor não nega a sua mentalidade cristã, considerando-a presente nele, mas assumindo querer esconjurá-la de si (Reis, 1998). Não obstante o total desprendimento face aos dogmas religiosos, o autor não deixa de privilegiar na sua obra o sentido dos deveres, apelando ao acolhimento de valores éticos capazes de conduzir a uma Humanidade mais consciente e fraterna. Saramago considera que a Igreja tem promovido o

jogo de poderes, o afastamento e a dor dos homens, acreditando, por isso, tratar-se da esfera onde reside o absurdo (Reis, 1998). Por não ter tido uma educação religiosa, o autor não volta o seu questionamento para Deus em quem não crê (Reis, 1998), mas concretiza, antes, o desmascaramento da figura divina, fazendo despontar na sua obra um bélico azedume voltado para os homens que, em nome de religiões, fragmentam valores básicos.

O projeto de exegese que aqui se propõe é o de realçar que a dúvida e o questionamento, em Saramago, fruto de um confronto com o pretérito e dogmas religiosos, ainda que embebidos numa tessitura desconcertante, atrevida, carnavalesca e controversa, convergem para a assunção de um universo ético-moral, no qual se espriem as noções de Bem e de Vida colocadas em acesa antítese com as de Mal e de Morte.

Michel Tournier (1924-) revisita, de igual modo, a História, os mitos e a Tradição Bíblica, porém o empreendimento, ainda que sujeito à carnavalização, é realizado de outro modo, já que a educação católica do autor fará sobressair o lirismo, o humor (negro e branco, noções que devemos a André Breton) e a fantasia mágica, no preenchimento de hiatos bíblicos ou históricos. Sbiroli (1987) sublinha que, à semelhança de Bakhtin, também Michel Tournier considera que todo o texto se encontra votado à agonia se relegado às estantes de uma biblioteca. Sbiroli (1987) advoga, assim, que o texto necessita de ser lembrado, rejuvenescido, mediante o sangue e alma de um novo leitor, entendido enquanto coprodutor do texto, concorrendo, deste modo, para a sua transformação.

Todo o texto possui a missão de atravessar épocas, sendo passível de novas leituras, sejam elas lúdicas, moralizantes, denunciadoras, propiciando, portanto, a sua ressurreição. Como se verá adiante, o diálogo tournieriano intentado com o pretérito e com o Texto Sagrado não se reveste de intuítos demolidores. De facto, o universo mitológico encontra-se presente na obra, aliando História, magia e sublimação espiritual, mas em atitude reverencial imbuída, de igual modo, de liberdade autoral e humor. A recuperação do passado histórico consubstancia-se pelo novo olhar dado ao mito, narrativa que o autor considera válida por se tratar de um texto já proferido sobejamente conhecido, tendo o escritor a missão de se apropriar desse “hypotexte” (Genette, 1982, p. 11) para enriquecer-lhe o sentido ou “modifier ce bruissement mythologique, ce bain d’images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l’oxigène de l’âme” (Tournier, 2005, p. 192).

No caso da obra *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), o autor procura que os lendários Reis Magos, resgatados da esfera bíblica e reinventados, tracem um caminho de

reconciliação com o divino, empreendam uma ascese rumo à sublimação e se afastem da corporalidade, não sem antes se debaterem com as suas antinomias. Os três Reis Magos Bíblicos e o quarto Rei tournieriano (este inteira e sublimemente ficcionado) empreendem uma jornada terrena de autoconhecimento e um trilha vertical de elevação espiritual. Para além dos mitológicos Reis Magos, o autor entra em diálogo com vários momentos da Bíblia, aludindo ao mito de Adão e Eva, ao mito de Abel e Caim, ao sacrifício de Isaac, ao episódio da transformação da mulher de Loth em estátua de sal, ao nascimento de Jesus e fuga para o Egito.

Para Michel Tournier, a obra não nasce do vácuo, indo beber ao imaginário mitológico, criando raízes mediante um valioso diálogo com um tempo e um espaço já idos. O mito detém, pois, substância suficiente para ajudar a compor alguma ordem num mundo desalinhado. Contudo, com *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), o hipotexto bíblico parece ser de pouca monta: o *Evangelho Segundo São Mateus* apenas refere a existência dos Reis Magos, furtando-se à indicação de quaisquer detalhes que não os de sublinhar, tão-somente, a postura de fervorosa adoração e as ofertas prodigalizadas ao Menino. Guiado por uma “affabulation métatextuelle” (Koopman-Thurlings, 1995, p. 152), o autor assume no seu *post-scriptum*, que o romance terá fortes raízes na imaginação do escritor e que se deixou guiar pela liberdade de fantasiar, tendo em conta a educação cristã recebida e a iconografia existente:

Matthieu ne donne pas leur nombre. Le chiffre trois est généralement déduit des trois présents mentionnés : l’or, l’encens et la myrrhe. Tout le reste relève des textes apocryphes et de la légende, y compris les noms de Gaspard, Melchior et Balthazar.

L’auteur avait donc toute liberté pour inventer, conformément au fonds de son éducation chrétienne et de la magnifique iconographie inspirée par l’adoration des mages, le destin et la personnalité de ses héros. (Tournier, 1980, p. 271)

Será a partir deste hiato, do sedutor enigma criado em torno de tais personagens, que Tournier procede a um diálogo com o Texto Bíblico, lançando mão de um trabalho ficcional de relevo. De facto, propicia a criação de um quarto rei, humoristicamente retardatário, que caminha da frivolidade para a grandeza de alma. Constatase, assim, que o autor não bebe totalmente no Texto Sagrado, já que este apresenta aparentemente poucos dados no que se refere aos Reis Magos. Havendo pouco a visitar, o terreno torna-se profícuo à intrusão da

imaginação de Michel Tournier, assentindo o autor no chamamento operado pelas zonas mudas do Texto Sagrado. Para Serge Koster (1986), a lenda dos enigmáticos Reis Magos desafia a efabulação, já que a vastíssima iconografia existente convida ao prolongamento do episódio da adoração ao Menino, bem como dos demais desenvolvimentos bíblicos e históricos relativos a Herodes e aos eventos em Sodoma.

Como o afirma Worton (1991), a arte pictórica e a fotografia constituem grandes referências tournierianas, que em muitas obras, por exemplo *Les Météores* (1977), *Le Roi des Aulnes* (1975), *Gilles et Jeanne* (1986c), aludiu a pintores e respectivas obras, à experiência estética vivenciada pelas personagens, num jogo intertextual de descodificação de sentidos. Será a partir da fixação iconográfica dos Reis Magos, segundo Koster (1986), e dos silêncios do Texto Bíblico que Tournier dará início à polissemia de sentidos mediante a reconstituição da jornada destes reis, povoando-a de fantasia e dor, de encontros impulsionadores, sempre com o fito de edificar um mundo onde o divino perpassasse e alertando para o poder inevitável das tentações do mundo dos sentidos. O autor deposita na urdidura textual um cosmos fruto da sua magnífica fabulação, onde ficção e subversão andam de mãos dadas, propiciando o que Michel Butor (1960) denominou de “*décollement par rapport au réel*” (como cit. por Koopman Thurlings 1995, p. 3). Segundo Worton (1991), o passado mora em cada um de nós e a nossa inclusão num determinado devir prende-se com o modo como nos relacionamos com o pretérito religioso e cultural, sendo que o empreendimento de Tournier constitui uma releitura e uma revalorização das obras anteriores. Será a partir dos motivos inventados pelo autor, que considera terem estado na origem da partida dos Reis Magos, que todo o *incipit* fabulado terá início, sendo que, como lembra Worton (1991):

(...) quand Tournier réécrit un texte précurseur, il ne désire aucunement l’abolir (...) la relation entre le texte tournierien et son texte précurseur n’est pas pour autant nécessairement agressive. Relevant de la dépendance et même de la contestation, elle prend surtout la forme d’un dialogue que suscite chez le lecteur une spéculation créatrice, laquelle conduit à réinterpréter l’histoire culturelle et à reconnaître que l’étiologie (n’)est (qu’)un jeu intertextuel. (p. 228)

No caso, por exemplo, do tratamento dado ao rei Herodes, na obra *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), o Membro da Academia Goncourt deixa-se conduzir pelo manancial

histórico existente, porém acaba por adentrar no relato sobrejamente ficcionado, aquando da construção do quarto Rei Mago, Taor. Assim, não serão os textos anteriores a potenciar a força motriz do texto parodiante, mas, como o sublinha Koster (1986), a iconografia:

Toutes ces références iconiques valent comme si la peinture avait assumé la fonction de matrice: tour à tour, les Rois Mages, le tyran de Judée, massacreur des Innocents, les animaux de la creche, les figurants divers, les événements et les scènes les moins vérifiables d'un point de vue documentaire et réaliste paraissent prendre vie sur la toile qui les a figés, s'animer, quitter le cadre et venir à nous avec le poids de leur existence antérieure et la fraîcheur de leur nouvelle authenticité. (p. 24).

A obra tournieriana situa-se numa encruzilhada, onde realismo, fantástico, maravilhoso convivem harmoniosamente, pela escrita subversiva. É certo que na obra *Le Vent Paraclet* (2005), o autor já sublinhara que longe estava a sua vontade “de verser dans le genre fantastique” (p. 114). Porém, indesmentivelmente se verá que o resgate do universo mitológico se encontra interligado com a tradição fantástica (Koopman Thurlings 1995, p. 4). Para André Clavel (1977), existindo uma pedagogia subversiva sempre que Tournier se apropria de um mito, de uma problemática teológica ou filosófica, na medida em que entra pelo lado menos expectável, o autor vira tais sistemas do avesso, como se de luvas se tratasse (como cit. por Koopman Thurlings 1995, p. 125). Segundo Marc Eigeldinger (1983) o mito possui uma dimensão arquetípica, pelo que transhistórica, metafísica e sacralizadora e uma abertura polissémica (como cit. por Koster, 1986, pp. 22-23).

Todas as referências icónicas que menos passíveis são de serem confirmadas pelo discurso histórico e ou bíblico são colocadas na tessitura narrativa, dialogando e apresentando cada um dos intervenientes o seu ponto de vista. De facto, as múltiplas facetas das contradições e das agruras da condição humana são transmitidas por um coro sublime de vozes, que procura, na hierofania do encontro natalício, a resolução para o desdobramento interior: o leitor começa por ouvir Gaspard, depois Balthazar, seguidamente Melchior. Na ótica tournieriana, quem são estes reis?

No primeiro capítulo da obra, Gaspard surge como rei destronado pelo amor não correspondido, em virtude da discriminação racial. Experimenta a inversão carnavalesca: o rei negro sofre de amores pela escrava branca, que o repudia pela sua cor. Resolve, então, partir em busca da chave para o seu problema, pois crê vislumbrar, no cometa, os

flavescentes cabelos da amada. Gaspard conhecerá o amor incondicional no término da sua viagem. Assim sendo, das várias vozes que se fazem ouvir e do diálogo intentado com o mito, irei deter-me, mais adiante, em torno da busca empreendida por Gaspard, primeiro rei fraturado que se desvenda, acompanhando o seu percurso de ambivalência, de queda e renascimento.

No capítulo seguinte da obra, Balthazar surge como rei enlutado, ferido de morte pela grande perda artística infligida por um Clero iconofóbico. O leitor assiste à fragmentação de Balthazar, pelo facto de este vivenciar uma instável ambivalência: apesar de ser dono de um vastíssimo tesouro real, não ambiciona conquistas ou luxo, tão-somente experiencia a paixão pela beleza propiciada pelas Artes, sendo um colecionador de obras-primas, venerador de tudo quanto enobreça e embeleze a existência. Porém, é vítima de dogmas iconofóbicos do Clero, que lhe destroem o *Balthazareum*, fundação onde reunia as obras adquiridas e que pareciam, portanto, insultar o culto de Deus. Com alma de esteta, Balthazar vê, nas borboletas mensageiras, o apelo à metamorfose e à busca da derradeira beleza. Passa, então a caçá-las. A destruição, em criança, da borboleta-Balthazar, na qual o protagonista julgava ver a sua efígie, também será propiciadora da fragmentação do Eu e da partida.

Balthazar fica, mais tarde, preso pela beleza de um retrato feminino que substituíra a placa polida de um espelho. Seu pai encontrará a mulher do retrato ao cabo de três dias de procura, sendo o casamento celebrado entre Balthazar e Malvina, sem que conhecessem a voz um do outro. O paradoxo vivido por Balthazar torna-se ainda mais visível: o retrato deve ser semelhante ao rosto e não o contrário. Mas, para Gaspard, o retrato encontra-se na origem da sublimação e não o oposto. A subversão está instaurada: pouco importa o rosto, mas, sim, a obra adulada. Com o passar dos anos, estabelece-se um fosso entre o rosto da mulher e o retrato. Balthazar convida então a filha, Miranda, de sete anos, a saudar diariamente o retrato, pois está perante a imagem de si mesma quando for crescida. Com este episódio, a vida conjugal do casal será votada ao término. O atentado ao *Balthazareum* e o avistamento do cometa, que lhe parece ter as feições da borboleta-Balthazar, assinala o momento oportuno de busca. O protagonista passará a vivenciar o caminho a trilhar, enquanto festa suscitadora do rejuvenescimento, pois o percurso de caminhada ascética afigura-se tão importante quanto o objetivo a alcançar. O percurso iniciático da personagem irá conduzi-lo da beleza efémera à beleza eterna. Em conversa com Balthazar, o leitor fica a saber, pela voz de Gaspard, que a sociedade “Narcisses” (Tournier, 1980, p. 91) tem como fim o destronamento

da tradição, já que o Clero se mantinha vigilante quanto ao culto das imagens. Um dia, Gaspard liga-se de amizade com um jovem que integra o séquito de Balthazar. Assour conta-lhe que o que importa é que a arte fixe os grandes gestos de que é capaz o homem. Por mais fugidios que sejam os gestos de amor, eles constituem o sagrado num mundo impiedoso:

— Hier, me raconta Assour, je me trouvais près de la fontaine du Prophète, celle qu'alimente une médiocre noria, (...) Or, il y avait au dernier rang un vieillard infirme qui n'avait pas la moindre chance de remplir la timbale de tôle qu'il tendait en tremblant vers la margelle. C'est alors que cette femme qui venait à grand-peine d'en tirer une amphore s'est approchée et a partagé son eau avec lui.

Ce n'est rien. C'est un geste d'amitié infime dans une humanité où s'accomplissent chaque jour des actions sublimes et atroces. Mais ce qui est inoubliable, c'est l'expression de cette femme à partir du moment où elle a vu le vieillard, et jusqu'à ce qu'elle le quitte, son geste accompli. Ce visage, je l'ai emporté dans ma mémoire avec ferveur, et puis, en me recueillant pour le garder vivant en moi le plus longtemps possible, j'ai fait ce dessin. Voilà. Qu'est-ce que c'est? Un fugitif reflet d'amour dans une existence d'âpreté. Un moment de grâce dans un monde impitoyable. L'instant si rare et si précieux où la ressemblance porte et justifie l'image, selon le mot de Balthazar. (Tournier, 1980, p. 94)

Ao contrário de Herodes, Balthazar não defende um reparador banho de sangue, pois o amor pelas artes não o cega. Sonha, antes, com a vinda de um Salvador que possa restabelecer a semelhança com Deus e assim permitir que a Arte seja sagrada. Crê ver uma borboleta nos céus e parte.

No terceiro capítulo, Melchior, vítima de usurpação do trono, atravessa o mundo como rei destronado, vindo a sofrer o processo de inversão que o lança para a mendicância e para a constatação de que o reino na Terra tem, inevitavelmente, a ele associado violência e medo. Por ter estado perto do poder, sente-se portador de infâmia. Na gruta divina, descobre que a fraqueza é sublime, transporta uma irresistível suavidade e que a lei do perdão transcende a do talião.

Estas três personagens, que fragilmente se detêm no limiar da lenda, irrompem envergando as vestes de personagens literárias, tornando-se núcleo de uma exegese, na qual se ouvirão outras vozes. Efetivamente, num capítulo mais alongado onde a fantasia brota apoteoticamente, o leitor acompanhará a via-sacra do quarto Rei Mago, Taor, que transita

da puerilidade da Idade do Açúcar (Tournier, 1980) à compensatória Eucaristia. Príncipe imaturo e compulsivo, enfeitado por manjares açucarados, Taor não tem inicialmente outro propósito que não seja o de descobrir a receita do “rahat loukoum à la pistache” (Tournier, 1980, p. 174). O protagonista julga que a estrela avistada se dirige para junto do tesouro dulcíssimo que tanto almeja e, por isso, segue-a. Vivenciará, desta sorte, a inversão carnavalesca: o pueril Taor transita do reino melífluo para o ardor do reino de sal, vindo a “afundar-se” [aspas nossas] nas entranhas de uma mina de sal onde irá penar por largos anos.

Este Rei Mago terá de desprender-se da insipiência inicial e empreender uma via-sacra pejada de sacrifícios, mas redentora, porque o seu altruísmo lhe propicia a vida eterna. Por ser dona de um nobre altruísmo e por trajar as roupagens da enternecedora persistência que lhe possibilitam a ascese espiritual, considero que esta personagem sisifiana é merecedora de redobrada atenção no presente estudo, pelo que adiante ser-lhe-á dedicada a atenção merecida.

Todas estas personagens concorrem para uma tensão dialógica entre o sorriso e o estarrecimento, na qual fratura interior e Sagrado estão intimamente ligados. Para Michel Tournier, a obra literária pode ser invadida pela metafísica e daí recorrer ao mito para edificar, sobre um relato conhecido, uma nova narrativa embelezada pelo sopro mitológico. Na obra *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), é possível encontrar, sob a voz mascarada de Gaspard, a de Michel Tournier, aludindo à relevância do resgate do mito:

Si je parle légèrement et de façon irrévérencieuse de ces choses pourtant vénérables, c'est sans doute que je les sens très loin de moi. Les légendes vivent de notre substance. Elles ne tiennent leur vérité que de la complicité de nos cœurs. Dès lors que nous n'y reconnaissons pas notre propre histoire, elles ne sont que bois mort et paille sèche. (p. 44)

Partir do relato já por todos conhecidos (o nascimento de Cristo) constitui estratégia do autor, por forma a angariar a cumplicidade do leitor e enfatizar a verosimilhança do hipertexto. Mas a ambiguidade depressa surge pela intromissão de elementos pertencentes ao fantástico, realçando-se a equipolência entre fantasia e Texto Bíblico. O diálogo algo desconcertante com o pretérito e a tradição não fica por aqui, dado que se intrometem elementos históricos na narrativa, dificultando ao leitor a nítida divisão entre cosmos real e cosmos irreal. Se Tournier realiza uma incursão ao Sagrado, resgatando os quatro Reis

Magos, e fantasia uma caminhada que os conduz à hierofania da lei do Amor para consigo e para com o Outro, o autor também irrompe pela História e, pela via da verdade histórica, reflete sobre o Poder capaz de infligir dor e morte.

Após o leitor ter conhecido os três Reis Magos, a meio da narrativa, e em tensão entre imaginação e verosimilhança, apresenta-se a figura do cruel rei Herodes, traído, tirano, envolto em chacina e insanas intrigas familiares. Assim sendo, indo beber às fontes históricas, o autor faz soar o terrífico discurso narrativo do ogresco Herodes, entrecortado pela voz, repleta de fantasia, do escravo Sangali, enquanto narrador do conto “Barbedor”. Michel Tournier entrega-se à diversão na escrita: faz conviver lendas, mitos com citações históricas e dados científicos, banhando esta miscelânea na fantasia autoral. No caso da História, o *post-scriptum* do autor parece deixar claro que ela não será fantasiada, já que afirma ter-se abalanchado numa investigação minuciosa:

Il en va tout autrement du roi Hérode le Grand, personnage historique sur lequel nous sommes abondamment renseignés, notamment par l'historien juif Flavius Josèphe (37-100 après J.-C). Le chapitre concernant Hérode s'inspire principalement de lui, mais aussi d'autres sources, notamment des études de Jacob S. Minkin et de Gerhard Prause. (Tournier, 1980, p. 271)

Porém, puro logro será o de pensar que o manto da fantasia não pousará na narrativa dedicada a Herodes. Não existe verdade verdadeira, sendo a História inundada por considerações autorais subjetivas, fantasiadas, diabólicas, onde o humor negro se faz presente, como adiante se verá.

No capítulo que se segue ao de Herodes e num jogo dialógico entre géneros literários, o autor dá voz aos animais que velaram a Virgem e o Menino, sobressaindo o destaque dado à voz espirituosa do burro. Após o tenebroso discurso de Herodes, o texto é invadido pela poesia, humor e êxtase cósmico. Como o afirma Jean-Bernard Vray (1997), o leitor depara-se com o maravilhoso, pelo comparecimento do conto, no âmago do romance de Tournier. Para além da obra em apreço, tal é visível, em *Vendredi ou les Lymbes du Pacifique* (1967) e *Le Roi des Aulnes* (1975). Michel Tournier afirma, aliás, que os seus romances são contos, definindo-os como “des enchevêtrements de contes” (Tournier, 1978, como cit. por Vray, 1997, p. 97), pelo facto de considerar a existência de uniformidade entre os dois géneros. Vray (1997) acrescenta que o ano de 1980 representa uma viragem na produção tournieriana,

sendo *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) uma rutura na produção até então realizada, não só por se tratar de uma obra de dimensão aligeirada face às anteriores, mas também pela inclusão de um conto tipograficamente bem delimitado e de uma deliciosa fábula que dá voz aos seres dela destituídos. Michel Tournier explica que a sua atração pelo conto provém de se sentir fascinado pela poesia que emana da tradição oral:

(...) le conte pour moi rejoint la poésie bien que dans un domaine différent car c'est de la prose. Mais je trouve qu'un beau conte: "Le Chat Botté" de Perrault a la même valeur que la "Jeune Parque" de Valéry. Ce sont deux genres brefs qui par leur brièveté, leur densité peuvent atteindre une beauté éblouissante. Je suis ébloui par certains contes comme je suis ébloui par la poésie. (Tournier, 1989, como cit. por Vray, 1997, p. 99)

Conforme o sublinha Serge Koster (2005) denota-se, efetivamente, uma forte presença da fábula, já que são dados atributos humanos e voz a elementos deles desprovidos: os discursos da vaca e do burro constituem passadiço entre a História e o fantástico (Koster, 2005, p. 46). Já que é possível encontrar na escrita tournieriana ecos alusivos a um conto subentendido ou a um "récit second" (Vray, 1997, p.101), o dialogismo acaba por ser parte integrante da obra do autor, pela redundância de um texto pretérito, que o autor vinca (Vray, 1997). Por outro lado e como o advoga Mariska Koopman-Thurlings (1995), dada a fusão de vários tipos de relatos: mitos, lendas, Texto Bíblico e texto histórico acabam por concorrer para uma instauração da certeza de que nenhum dos relatos detém a supremacia em termos de verdade e tudo mergulha na ficção, pela edificação de um mundo de papel, segundo a terminologia de Antoine Compagnon (1979), entregando-se o autor à tarefa dialógica de fiar uma manta de retalhos discursivos. Na obra *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), o próprio nascimento de Cristo, revestido com o estatuto de verdade indesmentível, surge aos olhos do leitor sob as feições de um conto maravilhoso relatado apenas pelo viés do burro do presépio, figura colocada em pé de igualdade com os demais narradores, já que presencia e recebe o magnânimo estatuto de relatar o divino nascimento. Aludindo à respiração posta em suspense de todo o cosmos, que expectante calou seus ruídos, o burro refere o jorro de alegria que sacudiu céus e terra, dando conta dos maviosos vagidos do Menino:

Le grand silence de la nuit la plus longue de l'année était tombé sur la terre, et on aurait dit qu'elle retenait ses sources et le ciel ses souffles pour ne pas le troubler. Dans les

arbres, pas un oiseau. Pas un renard aux champs. Dans l'herbe, pas un mulot. Les aigles et les loups, tout ce qui a bec et croc, faisait trêve et veillait, la faim au ventre et l'œil fixe dans l'obscurité. (...) Et brusquement, en un instant, un événement formidable s'est produit. Un tressaillement de joie irrépressible a parcouru le ciel et la terre. (...) Que s'était-il passé ? Presque rien. On avait entendu, sortant de l'ombre chaude de la paille, un cri léger, et ce cri ne venait à coup sûr ni de l'homme, ni de la femme. C'était le doux vagissement d'un tout petit enfant. (Tournier, 1980, p. 162-163)

Porém, o leitor não ouve o relato dos Reis Magos, nem sabe quais foram as sensações vividas. Os Reis Magos apenas mencionam o evento, a Taor, num discurso em analepse, quando lhe confidenciam as lições que cada um obteve com a perambulação (Tournier, 1980). De modo evasivo, Gaspard apenas refere o evento como se tratando de arte cristã, Melchior fala em “crèche” (p. 214), Balthazar fala em criança que lhe estendeu os braços. Neste âmbito, Koopman-Thurlings (1995) refere que a escrita parece apontar para a dúvida, quanto ao facto de os Reis Magos terem assistido a nascimento tão solene, pois mais se afigura plausível terem visto uma imagem santa repentinamente animada. Quanto ao quarto Rei Mago, também ele será mergulhado na ficção: chega atrasado a Belém e não vê o Menino. Trinta e três anos volvidos, não verá Cristo, por também chegar atrasado à Ceia do Senhor. Repare-se que os episódios sagrados referentes ao nascimento de Jesus e à Ceia de Cristo surgem aludidos em dois capítulos acentuadamente fantasiados: o dos animais do presépio e o de Taor. Quererá o autor subverter, afirmando que contos e textos bíblicos são registos ficcionados e que, por isso, se encontram afastados da verdade? Ou quererá, antes, afirmar que o relato do divino nascimento merece estar contido nos capítulos referentes à humildade (burro) e ao altruísmo mais sublime (Taor)?

O relato dedicado ao quarto Rei Mago, Taor, está plenamente recheado de episódios feéricos, numa amálgama onde o autor se deleita em casar real e irreal, lenda e saber científico e, como o afirma Koopman-Thurlings (1995), apresenta o real como imaginário e vice-versa, virando do avesso as certezas do leitor e confundindo-o.

Para além dos laços dialogantes com os mitos, a História, os géneros literários, William Cloonan (1991) deteta um fortíssimo diálogo intertextual com a obra *Salammô* (1862), de Gustave Flaubert, constituindo-se *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) referência e paródia (como cit. por Bouloumié, 1991, p. 366). Segundo este autor, se *Salammô* parece conter uma reflexão em torno de assuntos contemporâneos ao autor, tais

como os conflitos políticos e religiosos que grassavam em França na época do autor, e aos quais ele não é insensível, *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) parece conter um núcleo temático referente às preocupações do autor: o racismo, o sexismo, a capacidade de ultrapassar contradições e a exequibilidade de uma genuína fé religiosa (Koopman-Thurlings, 1995).

Estamos perante uma narrativa que conduz o narratário às viagens pessoais, geográficas, mas também interiores, urdidas de diálogos questionadores dos protagonistas, onde cada um vai descortinando o conhecimento de si perante a contemplação da sua dilaceração interior e do mundo. Com acentuada fabulação, o leitor assiste à caminhada de cada um dos heróis rumo à espiritualidade, vindo a conhecer os motivos pessoais que ditaram a partida e assistindo à construção de um mundo demiúrgico, de uma hierofania do amor, de um cosmos inteligível no qual dor e divino promovem um abraço. Veremos que os Reis Magos abandonam o espaço que lhes criou o desconforto psicológico, vindo a atingir a libertadora ascese espiritual, ao invés do “caim” saramaguiano, que realiza uma errância forçada que o conduz à confirmação do desencanto e à morte. Para Tournier (1973), a blasfémia não pertence ao seu diálogo com a tradição, tal como o sublinha, no *Le Figaro Littéraire*:

Je vis dans l'absolu, dans un monde vertical où chaque être, tel un arbre, plonge au plus profond de la boue et, du même mouvement, s'élève au plus pur de l'éther. Je suis incapable de désincarner le sacre et de le repousser dans le domaine de l'abstrait. (Tournier, 1973, 19 abril de, p. 15)

No fundo, a mensagem é atemporal: o leitor encontra-se diante da temática da rutura, devido às tentações da queda do homem que, inconformado, procura afastar-se dos caminhos que promovem a sua regressão, buscando um sentido sublime, inefável. Ainda que a partida de cada um tenha sido despoletada por uma crise interior específica e que a jornada realizada seja também ela específica, a caminhada de todas as personagens está imbuída do mesmo dado convergente: a superação, a recuperação da integridade, a necessidade de sagrado, enquanto ascese e caminho para escapar ao absurdo e à fragmentação do Eu.

Neste âmbito, ainda, José Saramago e Michel Tournier manifestam facetas similares, na medida em que recuperam o pretérito, o *déjà-dit*, o hipotexto, para, a partir dele, refletir sobre as temáticas que os angustiam. Vimos que a irreverência saramaguiana não contém

freio, voltando-se para o universo bíblico, e que o ingrediente carnavalesco é abundante, devido ao pessimismo e à indignação do autor, face ao discurso oficial imposto. Vimos que o autor rejeita o discurso bíblico e pretende a sua recuperação, para sobre ele edificar um mundo humanizado. Tournier dialoga com a História, o Texto Sagrado, os gêneros literários, a fantasia e, por meio da prodigiosa imaginação, pretende revelar que os opostos não se repelem, mas fazem parte da existência humana e que imperioso se torna saber com eles conviver para poder caminhar verticalmente rumo a Cristo e escapar ao absurdo da existência terrena tão recheada de incongruências.

2º Capítulo

**Diálogo (des)sacralizador com o pretérito e
voo libertador em *Caim e Gaspard, Melchior et
Balthazar***

*Je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimensions du monde.
Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes
en costume de pierre, nos nationalités sont affaires de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns
aux autres, par-delà les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le
bruissement d'un nom.*

Amin Maalouf

*Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem acabei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é*

Fernando Pessoa

I. Concerto polifônico em *Caim*

Embora seja possível verificar que todo o discurso literário procura instituir-se enquanto texto *sui generis*, a sua natureza interdiscursiva, como vimos no primeiro capítulo, acaba por encerrar a convergência de discursos, já que pressupõe a presença de mecanismos polifônicos de acolhimento ou repúdio de discursos do Outro.

Como constatado, a filosofia bakhtiniana encontra-se ancorada ao princípio dialógico da linguagem, sustentando que a linguagem do romance detém o lugar privilegiado, povoado por vozes, pontos de vista dialogantes, elos que se interpelam mutuamente, complementando ou contrariando posições. Mercê das interações verbais, a polifonia torna-se, deste modo, presente, pela existência de consciências retalhadas que produzem o ressoar de várias vozes sociais.

Nas obras eleitas para *corpus* do presente trabalho, o leitor verifica estar perante um sublime coro polifônico, que se desvenda e dialoga com o Outro, com o cosmos e com o inefável. Assim sendo, pretendo realizar uma incursão reflexiva assente nas noções de *dialogismo*, *polifonia* e *inversão carnavalesca* [itálico nosso], em torno das vozes que convivem no corpus eleito, verificando a tensão existente.

Na narrativa saramaguiana *Caim* (2009), procurarei dar especial enfoque, ao soar da voz da dupla autor-narrador com o divino e com o leitor, bem como à relação dialógica tecida pelo protagonista com o divino, com as demais vozes, que com ele se cruzam e com o leitor. Seguidamente, debruçar-me-ei sobre os discursos advindos do universo feminino, por forma a revelar o modo como o autor concretiza a subversiva libertação de estereótipos de desigualdade de género.

No que tange à narrativa tournieriana *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), é meu propósito destacar a existência de uma multiplicidade de vozes e perspectivas narrativas que concorrem para algum esmorecimento da figura do narrador, enquanto entidade polarizadora do discurso, não deixando contudo de povoar o texto com suas intromissões. Seguidamente, pretendo sublinhar o modo como o primeiro protagonista, o Rei Gaspard, dialoga consigo e com o mundo, pondo a nu a subversão do valor da igualdade racial, levada a efeito por parte de Biltine.

O meu fito é o de exhibir os conflitos interiores latentes, os valores a resgatar e a autoconsciência nascida da orquestração polifónica de vozes, umas mais equipolentes do que outras. Deste modo, pretendo sublinhar o modo como são edificados os discursos nas obras seleccionadas, de forma a descortinar patamares dialogantes, pondo em relevo aspetos similares e discordantes.

1. Diálogo subversivo da dupla autor-narrador com “deus”, em *Caim*

A leitura da memória bíblica e histórica e sua respetiva desconstrução não são procedimento inédito em José Saramago, uma vez que constitui uma imagem de marca do escritor, facilmente perceptível em vários dos seus romances: *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *A Caverna* (2000), *História do Cerco de Lisboa* (1989b), *O Memorial do Convento* (1982). O comprazimento autoral, na projeção da matéria bíblica, no desconcerto e na construção de novo alinhamento, é, de igual modo, visível em *Caim* (2009). Efetivamente, Saramago apropria-se do legado do *Antigo Testamento*, transfigurando-o através de um narrador, que dota com a capacidade de romper com a herança cristã, mediante um tenso discurso dialógico e a adoção de um ponto de vista inusitado.

O narrador depositado na narrativa saramaguiana institui-se enquanto espelho do autor, braço extensível representante das suas opiniões. Estamos, assim, perante almas gémeas que se confundem na urdidura textual e nas quais perpassam as mesmas angústias,

se confundem as mesmas coordenadas ideológicas e se faz ouvir o mesmo recado humanista. É o vate de Lanzarote quem afirma:

Continuo a pensar que o narrador não existe, quem existe é o autor, que tem uma história na cabeça e a quer passar ao papel. E como isto para mim é quase uma regra de ouro, estou presente, admito que às vezes até demais, no que escrevo. Não para falar de mim, mas para dar as minhas opiniões, as minhas “sentenças”. (Saramago, 2003, p. 96)

Veremos que apesar da onnipresença da dupla autor-narrador, Saramago dá voz a todas as personagens, resgatando-as do passado. Porém, a pluralidade de vozes não é totalmente autónoma, pois todas convergem para a homogeneidade semântica: todas consideram haver um cosmos por realizar, todas derrubam a visão oficial, todas querem restabelecer as noções de direitos/deveres humanos. Todas são guiadas pelo autor-narrador que, com a sua escrita dessacralizadora, renega as verdades sagradas, intrometendo-se com inúmeros comentários, sejam eles mordazes, maliciosos, irónicos, escatológicos. Claro está, exceção feita a “deus” e seus “discípulos”, que representam o discurso a lançar no caos e, portanto, antitético face ao do narrador, do autor e dos protagonistas. Como o afirma Madalena Vaz Pinto (2009), estamos perante uma escrita narrativa “sob controle” (p. 60), já que a enunciação sustenta uma dada visão do cosmos, que se pretende regenerar, sendo o narrador quem dirige significados, preenche lacunas, constituindo-se enquanto máscara do autor em tarefa reflexiva diante do mundo que o espanta.

Assim sendo, assistimos, em *Caim* (2009), ao périplo, em analepses e prolepses, de um narrador muito instruído, que acompanha, qual sombra, a personagem principal, comentando com ironia, refletindo com profundidade, descrevendo com lirismo. O narrador faz-se, efetivamente, onnipresente com todos os seus comentários recheados de ironia, não dando o autor voz democrática a todas as personagens, pois, como afirma Madalena Vaz Pinto (2009), “Se é correto afirmar que existe de fato um coro de vozes, é preciso perceber que se trata de uma pluralidade homogênea, organizada em forma de oposição simplista e sustentada pela voz narrativa que contribui para impedir a heterogeneidade potencial dessas vozes” (p. 61).

Conivente com a personagem central, surge, em *Caim* (2009), um narrador heterodiegético e onisciente, cuja presença, exacerbadamente subjetiva, irrompe como máscara da voz autoral em diálogo com a esfera religiosa. Cúmplice, de igual modo, com o

protagonista, o narrador assume-se descrente da faceta divina, porque pouco cristã e, entrando em diálogo com o leitor, convida-o a trilhar o caminho da não-aceitação das verdades impostas por um passado histórico-religioso longínquo, levando-o a repensar o divino e a acompanhar “caim” na sua dupla caminhada: a missão de desmascaramento de um “deus” psicótico e a via-sacra da hierofania. Tal como sustenta Marques da Silva (2012), está em causa o “ (...) Deus personagem, que neste romance surge como um ser antropomórfico, isto é, um Deus com atitudes e características humanas, portanto, passível a cometer erros, injustiças e até crueldades” (p. 216). Caim, o celerado marginalizado no entender bíblico, é julgado com benquerença pelo narrador, sendo que o narratário, tornado cúmplice, acaba por ligar-se de afeição com o atormentado herói.

No diálogo intertextual estabelecido com a Palavra Sagrada, o Prémio Nobel dá início à subversão, no episódio da Criação, grafando com minúsculas as palavras “deus” e “senhor”, indicando, inequivocamente, a sua resolução em propiciar o rebaixamento da entidade divina, depositando-a no plano terreno, lado a lado com o comum dos mortais, mostrando que não detém lugar de soberania auferido pelo poder do cetro rutilante. Observemos o modo como é dado o início da obra:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que a adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como os dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por roncões, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. (Saramago, 2009, p.11)

Para além da noção, por parte do leitor, de que todos os intervenientes usufruem de um lugar democrático, isento portanto de supremacia, é visível um primeiro esboço nada abonatório do perfil de “deus”. De facto, o narrador destaca, com requintado atrevimento, estarmos na presença de um ser divino principiante, falível e propenso à irritação diante do seu fracasso: ter sido capaz de criar sons emitidos pelos animais, mas ter esquecido de munir de voz o primeiro casal na Terra.

Salienta-se, de igual modo, a desonestidade latente e a falta de escrúpulos do “senhor”, já que o narrador sublinha que “deus” não teria hesitado em culpabilizar outrem pela sua falha, caso não estivesse sozinho no “éden”. O narrador vai ainda mais longe, quando refere que a negligência foi suprida, de modo grotesco, devido a um assomo sanhudo por parte de “deus”, que, sem ponderação e consideração, munuiu de voz “adão” e “eva”, “enfiaando-lhes a língua pela garganta abaixo” (Saramago, 2009, p. 11).

A construção inicial de um retrato divino pouco favorável, no qual subjazem características terrenas, é operacionalizada mediante o uso constante da ironia por parte de um narrador implacável: após a breve apresentação dos filhos a Deus-Pai, o narrador verbaliza coloquialmente que o “senhor” vai “à sua vida” (Saramago, 2009, p.13), sendo o leitor mergulhado no grotesco da situação, quando “adão” resolve dirigir a “eva” um “vamos para a cama” (Saramago, 2009, p. 13) revelando estar já, o mundo inicial, bem longe de quaisquer preocupações metafísicas.

A voz narrativa prossegue com a indicação de nova lacuna no caráter de “deus”: o abandono a que votara “adão” e “eva” espelha a total falta de amor paternal, pois o pai dos céus ofereceu apenas três visitas ao casal. O número três simboliza, como se sabe, a perfeição, e parece ser o número suficiente de visitas merecidas por “deus” à sua jovem prole. Porém, o narrador expõe, com ironia, o facto de que a última visita apenas teve o intuito de transmitir que não regressaria tão cedo (Saramago, 2009, p. 14).

O narrador informa, ainda, o leitor de que “deus”, ladino, terá feito uma visita clandestina ao casal, enquanto dormia, no intuito de averiguar dos atos puritanos do mesmo. Apesar do casal estar constantemente em estado de perfeita nudez, “deus”, tornado cego pela vaidade, constata apenas que a ambos lhes faltava um umbigo para constituírem obra perfeita. Deste modo, depressa eliminou os defeitos corporais, o que leva o narrador a deixar escapar, com ironia, azedume e em ambiente de franca cumplicidade com o leitor: “Foi esta a última vez que o senhor olhou uma obra sua e achou que estava bem” (Saramago, 2009, p. 18), ou seja, inequivocamente, o narrador lamenta que o estado de perdição em que o mundo se encontra atualmente seja obra do ser humano, que não investe no seu autoaperfeiçoamento, que se viu abandonado por um “deus” ausente.

Para a voz narrativa, que refrata a voz perambulante de um autor inquieto e pessimista, o ser humano, alvo de um olhar vigilante, ao invés de caminhar para o aperfeiçoamento interior, demonstra ser tão imperfeito como o era nos tempos da Criação

divina. Assim, parece que, de uma forma muito subtil, o narrador-autor guia o leitor, mobiliza-o para a aceitação de que a existência do ser humano está, há muito, debilitada e de que há que duvidar, por um lado, da existência de “deus” e, por outro, quiçá, sonhar um caminho humano dirigido para a elevação ética, no qual a ideia de um “deus” repleto de vícios esteja ausente.

A presença da ironia, do humor e da irreverência na desconstrução do mito bíblico concorre para a edificação de uma narrativa aparentemente caótica, exigindo, por parte do leitor, que ponha em ordem o quebra-cabeça da reescrita: enquanto o perfil de “deus” se desfaz, o de “caim” agiganta-se (Fraga, 2010). O autor-narrador abalança-se na aventura da estratégia narrativa de narração “às avessas” imbuída de veemente contestação, criando, em resposta ao Texto Bíblico, a inclusão de narrativas encaixadas, que correspondem a um ripostar inconformado. A revisitação carnavalesca operacionaliza-se pela presença de uma voz narrativa que se apropria de vários episódios bíblicos: o quase sacrifício de Isaac, a Torre de Babel, a destruição de Sodoma e Gomorra, a arca de Noé, entre outros, e sobre os quais me irei deter adiante. No diálogo com a Tradição Bíblica, o narrador surpreende o narratário, com o seu aguçado humor e poder argumentativo, procurando convencê-lo não só das deficiências do divino, que apresenta em crescendo, mas também da veracidade da versão que narra.

No que se refere ao paralelismo intertextual efetivado com o episódio bíblico do quase sacrifício de “isaac”, a contemplação do texto-fonte faz surgir uma criação estética saramaguiana de alteração de sentido. Abrindo-se uma brecha de significação, “caim” é projetado nessa época, para que possa ser o instrumento da voz do autor-narrador e instaurar uma nova narrativa: “deus” é dado a caprichos, chega sempre atrasado quando é necessária a sua presença, os anjos do “senhor” para nada servem, sendo expostos ao ridículo, e só o celerado “caim”, que a Bíblia despreza, salvará o dia.

O narrador-autor não aceita o ato tresloucado do pai cego e o caprichoso pedido de “deus”, sendo visível a insurreição autoral pelo uso de expressões vulgares, insultuosas, nascidas do estado emotivo do narrador mergulhado na extrema ira, registando-se, portanto, menos vigilância, em termos de correção, no âmbito do nível de língua usado. A relação dialógica com “deus” é, assim, marcada pela aspereza:

O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado. O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda [sublinhado nosso], (...) No terceiro dia da viagem, abraão viu ao longe o lugar referido. Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês. Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor [sublinhado nosso], abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com a sua língua bífida, que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (Saramago, 2009, p. 82)

A linguagem agressiva e vulgar traduz a insurreição irada do narrador-autor, mas também concorre para sublinhar a agrura da vida. Manuel Frias Martins (2014) é levado a concluir que o autor não está inclinado em adocicar a narrativa, perante uma memória bíblica recheada de atos vis, procurando o discurso “rebaixado” converter, de imediato, o leitor às convicções do narrador. Assim, comungo da visão de Manuel Frias Martins, quando afirma que a linguagem crua do narrador se assume como espelho da tragédia de que está enformado o Texto Bíblico, já que Saramago deixa transparecer uma curiosa analogia: se há fealdade em *Caim*, ela constitui-se tão-somente como ricochete, fruto da hediondez do discurso bíblico, pois amor com amor se paga.

Como se verifica, a voz narrativa assume um comportamento carnavalesco, liberto, uma inconveniência face à lógica divina, estabelecendo uma peculiar relação com o narratário: com as expressões impolidas, pretende-se abanar as convicções do leitor, certamente contagiado pela herança católica, e levá-lo à mesma tomada de posição do autor-narrador: “deus” está nas antípodas da bondade e misericórdia.

No que se refere à linguagem familiar e impolida, a forte presença bakhtiniana torna-se clara. A assertiva “linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso freqüente de grosserias, ou seja, de palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas” (Bakhtin, 1987, p. 15), pode ser vislumbrada no diálogo entre “eva” e o anjo. Efetivamente, “eva” usa uma linguagem liberta, escandalosa, isenta de medo e de coibição social, entregue à carnavalização e à vulgaridade. O facto de usar uma linguagem desbragada, diante de um ser celestial imbuído de seriedade, acaba por virar do avesso o cosmos divino de sorriso

suave e controlado, vencendo-o pelo riso alegre e desmedido do leitor desconcertado perante os recursos lexicais de “eva”:

Estamos no meio do deserto (...) como o senhor prometeu, e temos diarreias, Diarreias, que é isso, perguntou o querubim, Também se lhes pode chamar caganeiras [sublinhado nosso], o vocabulário que o senhor nos ensinou dá para tudo, ter diarreia, ou caganeira [sublinhado nosso], se gostares mais desta palavra, significa que não consegues reter a merda [sublinhado nosso] que levas dentro de ti, Não sei o que isso é, Vantagem de ser anjo, disse eva, e sorriu. O querubim gostou de ver aquele sorriso. No céu também se sorria muito, mas sempre seraficamente e com uma ligeira expressão de contrariedade, como quem pede desculpa por estar contente, se àquilo se podia chamar contentamento. (Saramago, 2009, p. 28)

Assim, o vocabulário da praça traz características da carnavalização: surgem grosserias, palavras ambíguas, vulgares, escatológicas, que destroem a seriedade do circuito oficial.

O narrador não hesita em afirmar, num misto de ironia e acusação, a leviandade do “senhor”, que apenas se preocupou com o aspeto estético do primeiro casal, tendo-o abandonado até ao dia de hoje, após o aperfeiçoamento: “Foi esta a última vez que o senhor olhou uma obra sua e achou que estava bem” (Saramago, 2009, p. 18).

Noutros momentos, o narrador pincela a narrativa com uma dose generosa de humor malicioso, como quando se refere ao olhar cúmplice de “adão” e “eva”, ao serem-lhes ofertadas, por “deus”, peles de animais para esconder a nudez:

(...) o senhor fez aparecer umas quantas peles de animais para tapar a nudez de adão e eva, os quais piscaram os olhos um ao outro em sinal de cumplicidade, pois desde o primeiro dia souberam que estavam nus e disso bem se haviam aproveitado. (Saramago, 2009, p. 20)

Noutros momentos, ainda, o narrador faz surgir o humor, pelo viés do grotesco, pois não hesita, por exemplo, em apresentar descrições picarescas que despertam o sorriso: “Carregando sobre os ombros as fedorentas peles, bamboleando-se sobre as pernas trôpegas, adão e eva pareciam dois orangotangos que pela primeira vez se tivessem posto de pé” (Saramago, 2009, p. 21).

O humor também faz a sua entrada triunfal, mediante a inclusão de inúmeros anacronismos, como quando o narrador se refere à entrada de “caim”, no cenário que antecede o dilúvio “montado num vulgar jerico e sem guia michelin” (Saramago, 2009, p. 153), denunciando a presença inequívoca do autor.

Noutro excerto ainda, e apesar do momento difícil correspondente à iminência do fim do mundo, o narrador oferece uma descrição lírica minuciosa das trágicas chuvas diluvianas, sublinhando a beleza que não deixa de existir na natureza enfurecida e convidando o leitor a emocionar-se com o fim deste mundo. Mostra, de igual modo, a tenacidade presente na nau, que não se deixa engolir pelo mar (Saramago, 2009, pp. 172-173), quiçá remetendo o leitor para o episódio camoniano referente à tempestade, extraído d’*Os Lusíadas*, no qual o “lenho leve” (Camões, 1982, p.77), a audaz nau de Vasco da Gama, se sustém no meio das homéricas vagas.

A voz do narrador é presença admirável, pontuando o texto até ao seu término com intromissões, com reflexões ricas, humoradas, mordazes, com jogos de linguagem e expressivos anacronismos. Não sendo personagem na narrativa, não deixa de ser uma presença que tudo vê e tudo sente, que toma a liberdade de aplaudir ou repudiar, com acentos, ora irónicos ora blasfematórios. Estamos perante uma presença multifacetada, um fiel companheiro do autor e do protagonista, que não se furta à ironia, à filosofia, à crítica, à linguagem escatológica, num diálogo com o narratário, estimulando-o à reflexão e à assunção da mesma postura face ao cosmos que importa virar do avesso.

O diálogo subversivo é, de igual modo, operacionalizado pelo murmurar do universo feminino que, em conluio com o protagonista, pretende afastar o véu de silêncio, que a tradição impusera, e esmagar discursos oficiais, pouco simpatizantes da causa feminina. Tais atropelos à dignidade do elemento feminino despertam a angústia do autor, que arranca as mulheres da humilhação pelo silêncio, dando-lhes uma voz legítima.

Ora ouçamo-las...

2. O sibilar de vozes femininas no combate à inversão maligna de valores sociais: “eva”, “lilith”, as outras e a violência de género

Nas obras do romancista José Saramago, o perambular dos protagonistas é realizado com o surgimento de figuras femininas voluntariosas e capacitadas para a metamorfose do universo que as rodeia. José Saramago deposita, nas suas obras, mulheres sedutoras,

transgressoras, donas de competências extraordinárias, que se tornam poderosas alavancas na alteração do *fatum* masculino e que, portanto, saem da sombra.

Inesquecíveis serão Blimunda (*Memorial do Convento* (1982)), a mulher do médico (*Ensaio sobre a Cegueira* (1995)), a mulher de limpeza (*Conto da Ilha Desconhecida* (2015)), Marcenda e Lúcia (*O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1989a)), Maria de Madalena (*O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991)), Gracinda Mau-Tempo (*Levantado do Chão* (1988)), Maria Sara (*História do Cerco de Lisboa* (1989b)). A galeria é imensa, de facto, e todas elas irrompem na tessitura narrativa com uma força e certeza descomunais, esmagando “a gente menor” (Saramago, 1989b, p. 19), os homens. Com elas, o autor realiza uma incursão subversiva ao mundo patriarcal, instaurando, como se verá, uma política de igualdade de género, instituindo o respeito pela mulher como um dever humano a cultivar. Tal como o afirma Beatriz Berrini (1998), é incontornável, nos romances saramaguianos, a presença de uma voz narrativa sempre posta ao serviço da mulher, que colocada frente ao masculino avalia e louva a sua superioridade moral, iluminando a sua presença na exegese. Para Ana Paula Arnaut (2009), Saramago promove a mulher, atribuindo-lhe um “ papel de primordial importância (...) quer no que respeita ao seu trânsito histórico-social quer no que se refere ao relevo que desempenhará na (in)formação e desenvolvimento afectivo e ideológico do universo masculino”(p.3).

Se o leitor se depara com mulheres de sólidas feições psicológicas, não deixa, contudo, de vincar a sua singularidade nos modos de ser, sentir e ajuizar, a sua “feição labiríntica e inatingível” (Berrini, 1998, p.141), o ser de exceção merecedor de elogio autoral. Em *Caim* (2009), vigora o derrubar de prerrogativas patriarcais, favorecendo-se a mitigação da subserviência feminina, rompendo-se com os constrangimentos, no que se refere à condição feminina. Ganham grande destaque, na obra, duas mulheres: “eva” e “lilith”, que tipificam um dos lados do par antitético masculino-feminino, luz-trevas. Ambas infringem a ordem natural imposta e são trazidas para a frente da boca de cena.

Olhemos, num primeiro momento, para a mulher que terá inaugurado a vida na Terra, segundo a Bíblia. Tanto a sociedade como a Igreja católica impuseram a imagem da mulher resguardada, dedicada à instituição familiar, de voz silenciada. Um ser inferior, portanto. Não esqueçamos que o próprio Texto Bíblico se refere ao momento de criação de Eva, indicando que terá surgido a partir de uma costela de Adão, com o mero intuito de lhe fazer companhia. Falamos de subserviência, portanto.

Afirma o Texto Bíblico que a expulsão do paraíso se deveu à atitude maléfica de Eva, por ter provado da árvore da ciência do Bem e do Mal. Como tal, dever-se-ia evitar tal ser, pois desencaminhava o homem do seu verdadeiro contacto com o Bem, o divino. Sentimentos misóginos têm sido veiculados pelos Textos Sagrados: Eva é indiscutivelmente entendida como uma terrível pecadora, que trouxe a queda do homem e mergulhou a Humanidade na desgraça moral. O século XII iria, no entanto, proceder ao panegírico da Virgem Maria, a quem os homens confiarão os seus demónios internos, dedicando-lhe fervorosos poemas (Dalarun, 1990). Maria é, de facto, a mulher de índole piedosa, dona de perfeição, por não sucumbir à tentação carnal. Porém, o seu culto foi algo pernicioso, já que propiciou mais certezas, para que a subordinação das mulheres se tornasse inquestionável e desejável (Schott, 1996). O certo é que a atitude para com as mulheres sempre foi titubeante, como o afirma Delumeau (1989): ora voltada para o êxtase, ora para o repúdio, sendo que, do século XII até ao século XVIII, a mulher foi encarada enquanto encarnação do Mal entre os homens (Delumeau, 1989, como cit. por Lemos, 2013). A mitologia grega possuía, de igual modo, uma representante de peso: Pandora e a sua caixa de dor difundiam a ruína entre todos os homens:

(...) mal magnífico, prazer funesto, venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometera o pecado original ao abrir a caixa que continha todos os males ou ao comer do fruto proibido. O homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre e encontrou a mulher. Como não desconfiar de um ser cujo maior perigo consistia num sorriso? A caverna sexual tornava-se, assim, uma fossa viscosa do inferno. (Delumeau, 1989, p. 314, cit. por Lemos, 2013, p. 204)

Em *Caim* (2009), o narrador-autor desconstrói a verdade oficial, porque lesiva à mulher, e entende que “eva” não praticou nenhum pecado original, pois a sua atitude de curiosidade é, antes, de louvar: o conhecimento é uma virtude e foi praticada pelo elemento feminino. O narrador-autor prossegue com o projeto de desconstrução, isentando de culpa o sexo dito fraco: a culpa reside em “adão”, por ter sido “ má-cabeça” e “inconsequente” (Saramago, 2009, pp. 16-17). Falamos de panegírico, portanto.

Quanto ao ambiente conjugal do primeiro casal, Saramago afirma, no capítulo inicial de Caim (2009), que a vida era fastidiosa, não havendo crianças, vizinhos ou distrações, sendo o quotidiano pontuado por meros enlances conjugais. Aliás, “eva” surge, num primeiro momento, enquanto objeto de satisfação carnal, respondendo passivamente ao chamamento masculino “vamos para a cama” (p. 14) de “adão”. Saramago sublinha que o elemento feminino está inconscientemente submisso na relação sexual, sendo a mulher descrita somente como corpo, aparentemente destituída de livre-arbítrio. Como sabemos, tal submissão irá perseguir a mulher ao longo dos tempos: o homem conquista o exterior da célula familiar e, numa atitude espelhada, procede à mesma postura no seio do lar.

Contudo, Saramago resolve voltar do avesso tal constatação e, no caso de “eva”, restitui-lhe poder. Após a ingestão do fruto proibido, é a “adão” que “deus” se dirige. Porém, embora “adão” seja o cabeça-de-casal, o terror tolhe-lhe a voz e, num gesto de cobardia, culpa a mulher, demonstrando que, afinal, ele não passa de cabeça-de-avelã. Contudo, a voz feminina, silenciada pelo Texto Bíblico, faz-se ouvir e percebe-se que está dotada de poderosa argumentação, enfrentando “deus” sem nenhum laivo de fragilidade. Eva é o lado pensante da relação a dois, que, com audácia, explora a árvore da sabedoria, toma em mãos o seu destino e espelha a energia vital própria de uma sobrevivente.

Constata-se que a violência de género também é infligida por “deus”, que trata “eva” de “desgraçada”, “falsa”, “mentirosa”, “mulher perdida” e “mulher leviana” (Saramago, 2009, p. 19), punindo-a com um castigo, que ela aceita com algum conformismo. Registe-se que a violência de género levada a efeito pelo divino está presente em “sodoma” e “gomorra”, o que leva à insurreição do narrador: “onde é que nasceu essa peregrina ideia de que deus, só por ser deus, deva governar a vida íntima dos seus crentes, estabelecendo regras, proibições, interditos e outras patranhas do mesmo calibre” (p. 166).

Para o Texto Bíblico, Eva é, de facto, a aleivosa merecedora das dores do parto. Todavia, o autor faz questão de conduzir o leitor ao longo de uma viagem subversiva de libertação de estereótipos de desigualdades de género, construindo uma mulher fortíssima entre muitas, capaz de sacudir preconceitos e injustiças.

Voltemos, então, à jornada da magnânima “eva”, a mulher que tomou como sua a atitude desafiadora de busca de conhecimento. Expulsos do paraíso, e caídos em desgraça numa terra inóspita guardada por um querubim, é “eva” a tomar a dianteira na conquista da liberdade. É ela quem resolve partir em busca de alimento e, portanto, de conformada “eva”

nada tem. O autor-narrador alude ao pernicioso pensamento machista, colocando a sua gênese no primeiro casal da Terra: o Nobel sublinha que “adão” revela ceticismo, pondo em causa a eficiência da decisão pró-ativa de “eva”, simplesmente por ter tido origem nela, enquanto elemento feminino. Tal atitude misógina manifesta uma gritante fragilidade, ou seja, a falta de cumplicidade masculina:

Céptico, como qualquer homem, quanto aos resultados de uma diligência nascida em cabeça feminina, adão disse-lhe que fosse ela sozinha e que se preparasse para sofrer uma decepção, Está lá aquele querubim de sentinela à porta com a sua espada de fogo, não é um anjo qualquer, de segunda ou terceira categoria, sem peso nem autoridade, mas um querubim dos autênticos, como quererás tu que ele vá desobedecer às ordens que o senhor lhe deu. (Saramago, 2009, pp. 24-25)

Dito de outro modo: “adão” fica despeitado pela busca de conhecimento levada a efeito pelo elemento “menor” do casal e menospreza esse ensejo de saber. Essa desvalorização do saber feminino continuará séculos fora, como sabemos. Saramago está pronto para o precipitar, impetuosamente, num mundo “às avessas”.

O excerto que a seguir se apresenta é bastante revelador de um perfil voluntarioso, pró-ativo de uma mulher que não se deixa esmagar pelas adversidades impostas, e que revela ser exímia no uso da palavra, pretendendo “fazer-se à vida” [aspas nossas] sem medos. A perspetiva de resolução do problema da subsistência do casal é, portanto, assumida pelo elemento feminino:

Não sei, e não vou saber enquanto não o intentar, E se não conseguires, Se não conseguir, não terei perdido mais que os passos para lá e para cá, e as palavras que lhe disser, respondeu ela, Pois sim, mas iremos ter problemas se o querubim nos for denunciar ao senhor, Mais problemas que estes que temos agora, sem modo de ganhar a vida, sem comida para levar à boca, sem um tecto seguro nem roupas dignas desse nome, não vejo que problemas nos possam advir mais, o senhor já nos castigou expulsando-nos do jardim do éden, pior do que isto não imagino o que poderá ser, Sobre o que o senhor possa ou não possa, não sabemos nada, Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim. (Saramago, 2009, p. 25)

Porém, a agressividade verbal e o clima ameaçador despontam por parte do elemento masculino, como se vê no excerto que a seguir se transcreve, talvez por sentir que lhe escapa o controlo viril da situação, e que deixa, portanto, de usufruir do conforto do papel principal. Trata-se, sem dúvida, de uma chamada de atenção por parte do autor, que, como sabemos, não só pela belíssima crónica “Um problema de homens” (Saramago, 2009, 27 de julho, s.p.), mas também pela sua tomada de posição sobre o assunto, prezava as mulheres, pelo facto de elas terem tido grande relevância ao longo da sua vida e de lhe inspirarem profundo respeito. Está depositada na urdidura narrativa a questão da violência de género, para que o narratário a acolha e sobre ela reflita. Afinal, se a violência sobre a mulher existe desde tempos imemoriais e se faz, assustadoramente, tão presente nos dias de hoje, algo está, de facto, muito errado no mundo que o “senhor” criou:

Estás louca, Melhor louca que medrosa, Não me faltes ao respeito, gritou adão, enfurecido, eu não tenho medo, não sou medroso, Eu também não, portanto estamos quites, não há mais que discutir, Sim, mas não te esqueças de que quem manda aqui sou eu, Sim, foi o que o senhor disse, concordou eva, e fez cara de quem não havia dito nada. (Saramago, 2009, p. 25)

Esta conversa não deixa de ter impacto em “eva”, pois ela própria surpreende-se com a ousadia rebelde de que fez prova, pela posse da palavra no seio da célula conjugal, derrubando o estereótipo da mulher submissa e incapaz:

Estava surpreendida consigo mesma, com a liberdade com que tinha respondido ao marido, sem temor, sem ter de escolher as palavras, dizendo simplesmente o que, na sua opinião, o caso justificava. Era como se dentro de si habitasse uma outra mulher, com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado, uma fêmea que decidira, finalmente, fazer uso total da língua e da linguagem que o dito senhor, por assim dizer, lhe havia metido pela boca abaixo. Atravessou o riacho gozando a frescura da água que parecia difundir-se-lhe por dentro das veias ao mesmo tempo que experimentava algo no espírito que talvez fosse a felicidade, pelo menos parecia-se muito com a palavra. (Saramago, 2009, p. 26)

Assim, Saramago parece querer transmitir que se a submissão feminina existe desde sempre, cabe a cada mulher emancipar-se veementemente, assim como o fez a primeira

mulher que pisou a Terra. Falo, claro, da insurgência ficcionada de “eva”, enquanto reconstrução autoral a favor das mulheres, pois o Texto Bíblico não terá dado voz ativa ao elemento feminino.

Da passividade inicial a que fora entregue a “adão”, “eva” transita para uma visão demoníaca da mulher e torna-se fonte de discórdia. Trata-se de dois polos antitéticos, marcadamente violentos, refutados pelo autor e substituídos pela emancipação de uma mulher resolvida com o seu corpo e sua mente e que, por isso, atinge a felicidade.

O poderio desta mulher, que voluntariosamente caminha em direção ao querubim, guardião do jardim do paraíso, é bem visível. De facto, e apesar do medo que a invade, “eva” não interrompe a missão de procurar alimento, tarefa que tradicionalmente se entende como sendo masculina. Com os atributos femininos, “eva” “leva a água ao seu moinho” [aspas nossas]: o sorriso e o seio instituem-se como trunfos poderosos no sucesso da sua tarefa. Afinal, os seus preciosos traços femininos não ficam esboroados pela sua emancipação, pois a jovem mulher possui talento e eficácia no que toca a levar à tentação um anjo do “senhor”:

Que queres, perguntou o anjo, Tenho fome, respondeu a mulher, Não há aqui nada que possas comer, Tenho fome, insistiu ela, (...) Eva deu um passo em frente, Detém-te, disse o querubim, Terás de matar-me, não me deterei, e deu outro passo, Repito, tenho fome, (...) O querubim gostou de ver aquele sorriso. (...) Eva retirou a pele de cima dos ombros e disse, Usa isto para trazeres a fruta. Estava nua da cintura para cima. A espada silvou com mais força como se tivesse recebido um súbito afluxo de energia, a mesma energia que levou o querubim a dar um passo em frente, a mesma que o fez erguer a mão esquerda e tocar no seio da mulher. Nada mais sucedeu, nada mais podia suceder, (...) Eva sorriu, pôs a mão sobre a mão do querubim e premiu-a suavemente contra o seio. (Saramago, 2009, pp. 27- 28)

No dia seguinte, o casal desloca-se junto do querubim, não sem antes terem higienizado o corpo, a conselho de “eva”, está claro. Ambos travam um diálogo questionador junto do anjo (Saramago, 2009, pp. 29-31), tendo, incontestavelmente, cada um dos elementos, um lugar relativamente equitativo. Contudo, a supremacia de “eva” sobre “adão” faz-se, no entanto, notar, uma vez que esta intervém seis vezes na conversação, enquanto “adão” só se intromete por quatro vezes. Perturbada por verificar que a prole da deidade não passa de uma experiência, “eva” insurge-se: “Nós não somos um assunto, somos duas

pessoas que não sabem como poderão viver” (Saramago, 2009, p. 30). Eva desconhece o temor a “deus”, argumenta e reconhece a existência de dois seres autônomos, porém com as mesmas necessidades básicas.

Sendo a sobrevivência propiciada pelo anjo, o casal mostra-se grato. Todavia, o autor infiltra a sua ironia: “eva” parece ser exuberantemente agradecida aos olhos de “adão”, que revela ciúme. A suspeita culmina com a dúvida machista “Deste-lhe algo em troca” (Saramago, 2009, p. 32), certamente em uso nos dias que correm, razão pela qual o leitor a sente como antecessora de grandes desgraças. Pelo menos, para o autor-narrador, foi nesse dia que “a guerra dos sexos” (Saramago, 2009, p. 32) teve início. Infelizmente, esta violência contra a mulher é uma problemática atualíssima, tornando-se a severa violação de direitos humanos um obstáculo para a igualdade entre homens e mulheres. Sensibilizado pela afronta às mulheres, o autor denuncia-a, levando as suas heroínas a destacarem-se.

A voz narrativa sugere, posteriormente, que “eva” não deixa de estar envolta nas enigmáticas astúcias tipicamente femininas: terá “eva” ludibriado o Todo-poderoso, concretizando um enlace físico com o anjo? Não fica a dúvida, pois o narrador transmite-nos que um dos filhos terá a compleição física de um anjo. Estamos perante uma mulher transgressora, astuciosa, que irá transmitir tais traços de caráter ao filho, “caim”: estar no mundo significa lutar com todas as forças pela sua sobrevivência, pois do céu nada de benéfico pode suceder. Deste modo, os dois elementos do casal entregam-se à labuta diária de forma equitativa: “Não só adão, mas também eva, que não nascera para duquesa, foram sendo iniciados a pouco e pouco nos mistérios do trabalho das mãos” (Saramago, 2009, p. 34).

Em antítese à Virgem Maria e a Eva, mulheres resignadas, mães apagadas e sem voz, surge “eva”, a poderosa, que tece com o filho laços de ternura, compartilhando com ele quimeras de infância. Perante o silêncio da Bíblia, Saramago deixa-nos a indicação de que “caim” teve “princípios como poucos” (Saramago, 2009, p. 41) e oferece-nos uma comovente cena, entre mãe e filho, alusiva ao crescimento das plantas. Eva possui, diz-nos a voz saramaguiana, todos os atributos de uma mulher a quem se deve deferência: é sedutora, rebelde mas também lutadora, mãe agasalhadora, desligada da malícia que abunda na Terra e no Céu.

Afastado impiedosamente da sua mãe pelo monstro divino, “caim” vagará mundo fora até chegar à “terra de nod”, aí vindo a ter um filho, “enoch”, cujo nome foi dado à cidade

que o progenitor ajudara a construir. Sobre quem terá sido a mãe de “enoch”, o Texto Bíblico impõe um sagrado mutismo. Saramago dá, então, vazão à sua prodigiosa imaginação e, sulcando a esfera ficcional, trata de preencher essa lacuna, perscrutando o horizonte do passado, resgatando o mito de Lilith, mulher liberta, espelho da mulher moderna.

É com esta mulher avassaladora que o autor precipita, no caos, o discurso oficial patriarcal e a respetiva supremacia masculina que, embora sendo históricos, são merecedores de desconstrução. O mundo no qual impera a superioridade masculina é, efetivamente, votado à transgressão. De facto, no mundo de “lilith”, não é o elemento feminino que surge entregue à depreciação e repressão mas, sim, os homens que aí trabalham e, principalmente, “noah”, o marido ridicularizado.

O recurso autoral a este mito não terá sido inocente, pois possibilita um olhar atento sobre o mundo masculino, que tem concorrido, séculos fora, para a paralisação do desabrochar das virtudes femininas. Lilith pertence à tradição judaica com a qual o autor dialoga, resgatando do passado, os ecos da sua voz. De novo, o autor dá-se conta de que há necessidade de resgatar do pretérito vozes silenciadas, instaurando balizas muito ténues entre História e ficção e, reexaminando discursos passados, transmite o que a História nunca contou e que poderia ter sucedido.

De acordo com o texto judaico, Lilith terá sido a primeira mulher de Adão, que reivindicando a paridade entre homem e mulher, terá fugido para o Mar Vermelho. Assim, simboliza a primeira transgressão face ao autoritarismo masculino. Segundo uma das muitas versões tradicionais existentes, Lilith seria uma mulher voadora, demoníaca, que dizimava crianças. Progenitora de mil demónios lançava, diariamente, cem dos seus filhos à morte e, enquanto rainha da noite, entretinha-se a enfeitiçar os homens nos seus sonos tranquilos (Rodrigues, s.d, s.p.).

Devido à sua postura, em nada conforme aos dogmas morais da época, não foi incluída no Texto Sagrado. Constatando “que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira” (Saramago, 1989, p. 387), Saramago leva a efeito um ressarcimento desta mulher banida pelo Texto Sagrado, colocando-a na sua exegese e, em nítida transgressão, entrega a “caim” a primeira mulher do seu progenitor. “A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la”, afirmou Oscar Wilde (Wilde, s.d., como cit. por Andrade, 2009, p. 298), por isso, Saramago não hesita.

Em *Caim* (2009), “lilith” é, numa primeira subversão, senhora de um reino onde os homens têm tão-somente a função de se afadigarem na expansão do lugarejo. Trata-se, no dizer do narrador, “da mulher mais bela e mais ardente do mundo” (Saramago, 2009, p. 73), uma verdadeira Afrodite consciente da desigualdade de gênero: “Homens que matam mulheres é coisa de todos os dias, matando-o tu talvez inaugures uma nova época” (p. 73).

Após o reencontro com “caim”, dez anos após a sua partida, este confia a angústia que lhe mora no peito sempre que recorda o massacre dos inocentes perpetrados em “sodoma” e “gomorra” por “deus”. Lilith torna-se, de novo, vigilante das mulheres oprimidas pela sociedade patriarcal e, numa desencantada fala da personagem, o autor-narrador brinda o narratário com um piscar de olhos conivente:

(...) E morreu toda a gente por causa disso, Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilith a perguntar, Sim, Como sempre, às mulheres, dum lado lhes chove, do outro lhes faz vento, seja como for, os inocentes já vêm acostumados a pagar pelos pecadores [sublinhado nosso]. (Saramago, 2009, p. 136)

O papel da libidinoso “lilith”, pouco focalizada na família oficial, é o de ser senhora de si, da sua sexualidade e a nada se subjugar, nem ao marido, a quem lança na vergonha extrema, como veremos mais adiante. Estamos longe de uma mulher colocada na base da pirâmide patriarcal, entregue de corpo e espírito a um dono oficial. Esta líder emancipada não se anula, nem se entrega ao sacrifício, toma a iniciativa em tudo, enfrenta leis masculinas e revoluciona, portanto, a vida de todos quantos a rodeiam. Qual Medusa irada, esta *femme fatale* entrega à morte quem ouse levantar-se para lhe castrar a liberdade. Não hesita em rebelar-se contra o marido e os escravos traidores, já que representam a esfera patriarcal que impõe perigo à sua felicidade com “caim”.

No início da sua ligação com “caim”, a determinada “lilith” estabelece uma desigualdade de papéis, vislumbrando o leitor uma soberana antropofágica, insaciável, pronta a submeter, pelo delírio dos sentidos, o frágil dominado. Posteriormente, instaurar-se-á uma igualdade hierárquica entre os dois elementos do casal: ambos amam e choram com a mesma intensidade na iminência da separação. Todavia, a fortíssima devoradora de homens, porta-voz da relação amorosa, depressa se submete às leis do Amor: aceita beijar o chão por onde passe “caim” e mostra-se pronta a receber, nas suas mãos, as suas fezes, em

sinal de plena sujeição, caso o amado se submeta definitivamente e lhe abra a via da plena liberdade, ou seja, a morte do marido traído.

Jamais dada a debilidades, “lilith” gera uma vida, “enoch”, que herda a urbe materna. Melhor dizendo, o macho divino, potente “boi de cobração” (Saramago, 2009, p. 61) fecunda “lilith”, metáfora da terra edénica, assinalando-se, desta forma, o poder superior e patriarcal de “caim”. Quando a criança alcança os dez anos de idade, a rebelde “lilith” volta a reencontrar “caim” e aceita a submissão, prometendo-lhe fidelidade “como a casca da árvore ao tronco que lhe pertence” (Saramago, 2009, p. 137).

Lilith, desafiadora das normas patriarcais, eclipsa-se da narrativa, não sem antes o narrador sussurrar que a morte seria o “fim lógico da história dos amores de caim e lilith” (Saramago, 2009, p. 78). Esta mulher não terá um fim épico: sumir-se-á em “caim”, que lhe dedicará, distraidamente, breves segundos do seu pensamento, aquando do dilúvio. Por que se some desta forma? Talvez porque a igualdade sexual e social, desde os primórdios da Humanidade até hoje, não passe de mera miragem, apesar do progresso registado.

Ao mesmo tempo que a mulher conquista espaço, existe uma tensão que propala valores viris e, talvez devido a essa consciência, Saramago devolve “lilith” aos tempos nebulosos a que pertence. Sabemos, que “lilith” está, contudo, em toda a parte, existindo em cada mulher (Saramago, 2009) e que todas têm o dever de pugnar por posturas unilaterais esvaziadas de violência, lutando para que todas as facetas do feminino sejam aceites e que possa emergir um espaço de segurança em torno de todas elas.

Outras mulheres há ainda que referir, por não corresponderem ao estereótipo da submissão ao mundo masculino: a mulher de “lot” que, instruída para não sucumbir à tentação da curiosidade, aquando do massacre em “sodoma” e “gomorra”, desobedece à ordem dada e é transformada em estátua de sal, o que deixa o narrador profundamente irritado. Efetivamente, afirma que, até aos dias que correm, ninguém logra entender o facto de a curiosidade ser encarada como pecado mortal (Saramago, 2009).

A mulher de “job”, também ela silenciada pela História, tem uma intervenção decisiva: o autor resgata-a do silêncio do passado e, em discurso direto, habilita-a a esbugalhar os olhos do marido para a verdade da crueldade divina.

Saramago dá igualmente a palavra à mulher de “noé”: na arca diluviana, faz-se o panegírico da mulher que, já não sendo nova, é, contudo, digna de despertar e usufruir do erotismo que o corpo lhe possibilita, detendo ainda superioridade sobre as mais novas. Neste

contexto, o autor-narrador tem voz marcante e repreende severamente a atuação tradicional masculina, que tão-somente gera a inibição da libertação do sagrado que existe em toda a mulher. Com um assinalável prazer, revelador da atitude depreciativa face ao masculino, o narrador dá conta do desaparecimento borda fora dos homens.

Importa sublinhar que “caim” não é o paradigma oriundo da sociedade patriarcal, para quem a mulher é apenas um ser assexuado com funções de reprodução. Deste modo, o protagonista irá dedicar-se a exterminar esse papel, eliminando todas as mulheres que a ele se juntam com essa tarefa, a mando do “senhor”. Isenta de amor, a relação física não tem sentido para “caim”, tanto mais que a produção de um novo mundo gerado sem amor, só pode trazer desgraça maior. Por isso, destrói, para que cada leitor possa melhor construir.

Todas as mulheres presentes na narrativa concorrem para o esboroamento da diferença de género e para uma chamada de atenção relativamente à violência cometida sobre as mulheres. Saramago instaura o diálogo com a dicotomia luz-trevas própria do feminino e com o passado que, propositadamente, esqueceu a mulher, considerada incómoda, abandonada no esconso que a História Oficial impôs. Revelando os anseios de figuras femininas de relevo, mas votadas ao banimento, Saramago recria o pretérito, resgata e acolhe as mulheres para que, em discurso direto, estas possam apresentar a versão da sua história, revelar a beleza que mora em todas elas e proceder ao esboroamento da visão disfórica que a História Oficial cristalizou.

No que tange às vozes que se levantam, todas são unânimes, todas se cruzam para afirmar a beleza do feminino. Todas são contestatárias quanto à supremacia masculina, como vimos. Acicata-se o narratório para que a tolerância à violência sobre a mulher seja menor. Reemergem as desigualdades de género, que são votadas à reescrita, o que certamente reconforta o leitor. Que a ficção saramaguiana seja capaz de realizar o que a realidade não logra...

II - Concerto polifónico em *Gaspard, Melchior et Balthazar*

No que tange à narrativa tournamentiana, é meu propósito destacar a existência de uma multiplicidade de vozes e perspetivas narrativas que concorrem para algum esmorecimento da figura do narrador, enquanto entidade polarizadora do discurso, não deixando, contudo, de povoar o texto com suas intromissões.

Num primeiro momento, pretendo sublinhar o modo como as vozes narrativas surgem imbricadas no tecido narrativo tournamentiano, pondo em relevo o narrador, os Reis Magos que se anunciam no título da obra, bem como o que apoteoticamente surge no corpo da obra. Pretendo, ainda, destacar o modo como os Reis Magos dialogam consigo e com o mundo, pondo a nu, no caso de Gaspard, a subversão do valor da igualdade racial, levada a efeito por parte de Biltine.

Irei deter-me, de igual modo, sobre o Rei Magno ficcionado, Taor, no intuito de proceder ao cotejamento com a via-sacra de “caim”, destacando que as personagens realizam um périplo inverso: “caim” não se subjugava à vontade divina e morre de pé, enquanto Taor empreende um trilha de dor física e psíquica extrema, que o torna merecedor de receber a eucaristia.

1. Pluralidade de vozes narrativas tournamentianas em diálogo com o Sagrado

Na exegese tournamentiana, verifica-se uma assídua multiplicidade de vozes e processos narrativos propiciadores de perplexidade por parte do leitor e que, nem sempre, concorrem para o fenecimento da centralizadora voz narrativa.

Em cada um dos capítulos da obra, é dada a palavra a um narrador distinto: nos três primeiros capítulos, cada um dos Reis Magos, num registo autobiográfico, dá conta do clima apaziguado que vivenciava antes da errância, do episódio de crise que sobreveio e provocou o naufrágio da sua vida, levando-o a iniciar uma via-sacra geográfica e interior de ascese espiritual. A narração é levada a efeito, portanto, na primeira pessoa, mediante um ângulo narrativo de focalização interna, pelo que o narratário é transportado para bem junto das personagens, para um tempo, que é simultaneamente passado e contemporâneo, onde ouve um discurso aparentemente verosímil, fidedigno, porque narrado numa atmosfera de conversa íntima. Assim sendo, o leitor assiste, em ambiente confessional, e sob a forma de monólogos, ao desvendar dos microdramas que invadem os protagonistas, à revelação das reflexões e motivos pessoais da partida. Cada um dos reis apresenta, em discurso direto, a sua história pessoal, como se o autor quisesse, perante o silêncio bíblico, deixar clara a irrefutabilidade de cada discurso. Ficam, deste modo, assinalados, um inequívoco desvio face ao mito, a liberdade autoral e a autenticidade da história narrada, ao mesmo tempo que se institui uma relação de familiaridade carnavalesca entre as personagens e o leitor, desconstruindo-se algumas verdades da esfera oficial.

Neste campo, não surgem diferenças com José Saramago: a desconstrução da verdade imposta operacionaliza-se pela intromissão de uma dupla autor-narrador, que instaura o caos mediante uma presença audaz. Porém, a diferença reside na linguagem: se o narrador saramaguiano urde o seu discurso de blasfémia e imprecação, Michel Tournier subverte o *déjà-dit* com um registo humorístico, mas igualmente desconcertante.

Como referido acima, é em discurso direto que o leitor vai ter conhecimento da fragmentação interior das personagens. Neste contexto, ecoam as palavras de Michel Tournier (2005) acerca da validade da atribuição do discurso direto aos protagonistas:

Pour laisser libre cours à la folie raisonneuse et systématique, rien de tel que de donner directement la parole aux personnages. Alors le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, effacé, jouit en voyeur de ce face à face. (p. 116)

Por outro lado, estamos perante personagens que, aparentemente, se desvendam de modo autónomo. No entanto, os protagonistas usam uma máscara autoral, deixando, por vezes, entrever o autor que, subversivamente, se mostra. De facto, assistimos, ocasionalmente, às reflexões que nos parecem ancoradas ao presente do autor, como no excerto que se segue, em que se alude à sede carnal de Gaspard, comparando-a à síndrome de abstinência do toxicómano:

À la curiosité excitée par un être physiquement insolite, inquiétant et vaguement répugnant, avait succédé en moi cette soif charnelle profonde, qui ne peut se comparer qu'à la faim plaintive et torturante du drogué en état de manque. (Tournier, 1980, p. 22)

Diz o mito bíblico que os Reis Magos partiram, enquanto entidade coletiva, atrás de uma estrela, com o único fito de encontrar o Menino e de O adorar. Porém, Michel Tournier diz-nos que o périplo de cada um obedeceu a intuítos pessoalíssimos e que cada um visava superar um momento perturbador, que o mito desconhece. É ao autor que cabe colocar em marcha a máquina da sua fabulosa fabulação e introduzir a subversão.

A narrativa de Gaspard coloca em relevo a subversão de valores, pondo a tónica no preconceito racial, no amor isento de altruísmo, na beleza superficial, na resistência em mitigar diferenças e no respeito ao Outro.

Gaspard é apresentado como um ser dado à tentação, pois sucumbe aos encantos de Biltine. Porém, vendo o engano, foge deste amor não correspondido e da convicção de que a sua tez negra faz dele um ser ominoso. A revelação do amor absoluto surge com a adoração ao Menino, através da qual nasce o apreço por Si e pelo Outro. O percurso iniciático conduz, efetivamente, a personagem do amor profano ao amor absoluto. A reconciliação da consciência de Gaspard vai operacionalizar-se, não só mediante os diálogos frutíferos com os homens brancos, propiciadores da igualdade de estatutos sociais, mas também na hierofania da gruta sagrada, quando descobre que o Menino também possui tez negra.

Porém, e apesar da narrativa em discurso direto desta queda e ascense deste migrante mago, de modo velado ou mais declarado, o narrador torna-se insolente, intervindo na história para dar a sua contribuição, calando momentaneamente o protagonista. Jaap Lintvelt designa este tipo de intervenções por “discours explicatifs et discours évaluatifs” (Lintvelt, 1981, como cit. por Koopman-Thurlings, 1995, p. 161). Assim é, por exemplo, quando, após uma conversa com o seu mentor sobre a chegada do cometa, o narrador, na voz de Gaspard, ultrapassa o leitor e lhe oferece uma pista de interpretação, dando a entender que a escrava Biltine virá a ter um papel transgressor na sua vida, invalidando que seja o leitor a depreender essa situação:

Il se pencha vers moi par dessus la table pour me donner son lys. Je m'en fus, tenant la fleur comme un cierge, entre le pouce et l'index. Quand j'atteignis le camp, une barre dorée, posée sur l'horizon, embrasait les dunes. La plainte de Satan continuait à retentir en moi. Je ne voulais rien reconnaître encore, mais j'en savais déjà assez pour comprendre que la blondeur était entrée dans ma vie par effraction, et qu'elle menaçait de la dévaster [sublinhado nosso]. (Tournier, 1980, p. 161)

Adiante, Gaspard alude ao prazer que lhe confere a companhia de Biltine, realçando que as suaves recordações permanecerão no seu espírito no futuro, assim como a amargura que sobreveio. O narrador surge, de novo, para prosseguir com os seus vaticínios, fornecendo, como afirma Koopman-Thurlings (1995), uma leitura em segundo grau, um fio de Ariadne, que reduz o leitor a uma certa inércia, como se verifica no excerto seguinte:

Je n'avais cependant pas à me plaindre de Biltine (...) Dès lors que son frère avait part à nos excursions et à nos parties fines, elle se montrait la plus enjouée des compagnes de plaisir. Les douceurs qu'elle me prodiguait me saoulaient de bonheur, et leur souvenir restera exquis en ma mémoire, aussi amers qu'aient pu être les lendemains de cette fête [sublinhado nosso]. (Tournier, 1980, p. 22)

Mais adiante, ainda, no capítulo dedicado aos discursos dos animais do presépio, o narrador, na voz do burro, antecipa novamente e apresenta as façanhas do Anjo Gabriel em prolepse:

On ne pouvait que saluer l'efficacité de Gabriel. Ah, sauf le respect que l'on doit à un archange, on peut dire que depuis un an il n'est pas resté les deux pieds dans le même sabot, Gabriel! C'est lui qui a annoncé à Marie qu'elle serait mère du Messie. C'est lui qui a calmé les soupçons du brave Joseph. Plus tard, il va détourner les Rois Mages d'aller faire leur rapport à Hérode, et il organisera la fuite en Égypte de la petite famille. Mais n'anticipons pas. (Tournier, 1980, p. 163)

No terceiro capítulo, é-nos apresentado, em discurso direto, o rei Melchior que, à semelhança de Gaspard, inicia o relato com um paradoxo: “Je suis roi, mais je suis pauvre” (Tournier, 1980, p. 83). Como sucede em variados momentos, a máscara autoral omnisciente torna-se notória. De novo, o narrador manifesta a sua presença, aludindo à lenda segundo a qual o Rei Mago procedeu à oferta de ouro ao Menino. Sublinhando o caráter relativamente verdadeiro da mesma lenda, o narrador-autor, pela voz de Melchior, reforça a presença de laivos de fantasia autoral:

Peut-être la légende fera-t-elle de moi le Mage venu adorer le sauveur en lui offrant de l'or. Ce serait une assez savoureuse et amère ironie, bien que conforme en quelque sorte à la vérité. (Tournier, 1980, p. 83)

Ao contrário de Gaspard e Balthazar, Melchior é constrangido a partir, pois intrigas do tio Atmar levam ao assassinio do rei, pai de Melchior. A corte deixa, então, cair a máscara, tornando-se partidária do usurpador do trono. Melchior vê-se forçado à fuga. Outrora poderoso, vivencia a mendicância, que lhe permite conhecer o seu povo sob uma perspectiva

totalmente diferente, o que constitui, na sua ótica, uma inversão benigna e admirável. Constata, pelo viés do despojamento e do golpe de Estado, que mendigos, bandidos e reis usufruem de uma condição precária e que, talvez no futuro, venha a instaurar-se uma ordem social na qual não haja lugar para nenhum destes elementos. A personagem chega a Jerusalém, disfarçado de pajem no séquito de Balthazar. Às portas do reino de Herodes, é possível notar a presença assídua do discurso autoral, que se apropria da voz de Melchior para, numa extensa intervenção – de cerca de cinco páginas – de cariz histórico, informar o leitor acerca do monarca, revelando conhecer minuciosos dados sobre a sua ascendência, descendência, viagens, sucessos e insucessos.

Noutro momento, ainda, o narrador onisciente apresenta uma reflexão de Taor, no que tange ao significado do banquete:

Il comprenait bien que ce qu'il avait vécu cette nuit à Bethléem préparait autre chose, n'était en somme que la répétition maladroite, et finalement avortée, d'une autre scène où ces deux extrêmes – repas amical et immolation sanglante – se trouveraient confondus. Mais sa méditation ne parvenait pas à percer l'épaisseur trouble à travers laquelle il entrevoyait la vérité. Seul un mot surnageait dans son esprit, un mot mystérieux qu'il avait entendu pour la première fois peu, mais où il y avait plus d'ombre équivoque que d'enseignement limpide, le mot sacrifice. (Tournier, 1980, p. 227)

Fingindo tratar-se de um pensamento nascido na personagem, o narrador intromete-se, apresentando o significado do banquete e insiste, inúmeras vezes, na interpretação, como se conduzisse pela mão o narratário, o que leva Koopman-Thurlings (1995) a afirmar:

Le narrateur tournierien fait semblant de guider le lecteur. Mais au lieu de le mener vers l'ordre et la clarté, il le conduit vers le chaos, de sorte que le lecteur, qui tout au long du récit se croyait être sur la terre ferme, est totalement désemparé à la fin de l'histoire. (p. 164)

No quarto capítulo, intimado por Herodes a tornar-se narrador de um conto, que lhe desperte o riso, o escravo Sangali passa a ser a instância narradora do conto humorístico de Barbedor. No capítulo seguinte, ouve-se a voz de Herodes, parcialmente em discurso direto, pois a voz audível, no início e no final do capítulo, é a do narrador, que toma a palavra para

referir-se às antinomias que, inevitavelmente, constituem a existência na Terra, aproveitando para antecipar a inauguração de uma nova era pelos Reis Magos. Mais uma vez, o narratário sente a ultrapassagem do narrador na descodificação de sentidos:

Et tous trois, ils essaient d’imaginer, chacun à sa manière, le petit roi des Juifs vers lequel Hérode les a délégués à la suite de son oiseau blanc. Mais alors tout devient confus dans leur esprit, car cet Héritier du Royaume mêle des attributs incompatibles, la grandeur et la petitesse, la puissance et l’innocence, la plénitude et la pauvreté. Il faut marcher. Aller voir. Ouvrir ses yeux et son cœur à des vérités inconnues, tendre l’oreille à des paroles inouïes. Ils marchent, pressentant avec une tendre jubilation que peut-être une ère nouvelle va s’ouvrir sous leurs pas. (Tournier, 1980, pp. 150-151)

No capítulo dedicado a Taor, após a conversa entre os quatro Reis Magos, em que os três primeiros apresentam a lição de vida colhida com a visita à gruta divina, o narrador apodera-se da voz de Balthazar e vaticina o atraso de Taor, extraíndo, mais uma vez, ao leitor, o prazer de ser ele a desvendar sentidos:

- Prince Taor, dit Balthazar, je suis touché de ta confiance, et il y a en toi une naïveté que j’admire, mais qui me fait peur. Lorsque tu dis “l’Enfant m’attend”, je comprends surtout que c’est toi, l’enfant qui attend. Quant à l’Autre, celui de la Crèche, prends garde qu’il ne t’attende plus très longtemps. Bethléem n’est qu’un lieu de rassemblement provisoire. Ce n’est qu’une suite d’arrivées et de départs. Tu es le dernier, parce que tu viens de plus loin que les autres. J’aimerais être sûr que tu ne vas pas arriver trop tard. (Tournier, 1980, p. 216)

Seguidamente, e num registo subversivo, as vozes dos animais que presenciaram o nascimento de Jesus fazem-se ouvir, sendo que o discurso do burro é edificado na primeira pessoa, encontrando-se impregnado de humor, ternura e humanismo. À voz do ruminante, o narrador onisciente dá pouco relevo, estando-lhe reservada cerca de uma página de atenção, aproveitando a instância narrativa para sublinhar, com humor: “Le boeuf, lui, ne dit rien. C’est un ruminant, un méditatif, un taciturne” (Tournier, 1980, p. 155).

No derradeiro capítulo, a ficção faz uma entrada apoteótica aquando da introdução, pela voz de um narrador heterodiegético, do quarto Rei Mago, inteiramente construído pelo

poder inventivo do autor. Esta personagem não foi selecionada no título e, sem dúvida, a sua presença é surpreendente, porque simultaneamente inesperada e humorística. A surpresa também decorre do facto de a narração surgir em terceira pessoa, o que não acontece com os outros reis. Após viver a Idade do Açúcar, o quarto Rei Mago dá início a uma viagem iniciática, que o leva a experimentar o contrassenso, a incongruência e o inferno na Terra. Para tal, a sua ascense, iniciada pela errância por mar e por Terra, é interrompida por uma escala de 33 anos em Sodoma, na qual se inicia uma descida até às entranhas da Terra, acarretando uma descomunal dor física e acentuada tristeza de alma. Porém, mergulhado na desagregação da mente e do corpo, na mina de sal sodomita, o Rei Mago mortifica o corpo mas purifica a alma, amadurece para surgir renovado e pronto a receber a Eucaristia. Para Tournier, a noção “l’esprit de l’escalier”, nascida na obra *Les Petites Proses* (1986b), é essencial, pois propicia a elevação e afasta do “baixo”, vil, ameaçador, macabro. Taor terá de descer, debilitar-se, para surgir com a sabedoria nascida da via-sacra, que quase faz resvalar para a morte.

A metamorfose operada, mercê da demanda errante de cada um dos reis, é transmitida pelo narrador onisciente, que junta a sua voz à das personagens, conferindo coesão num discurso de fragmentação do Eu, visível na multiplicidade de discursos, num encontro caleidoscópico de relatos.

E no tocante às mulheres? É incontornável o facto de existir um mutismo do universo feminino, que se encontra aqui associado à perdição e ao sedentarismo. É certo que a presença da luminosa escrava Biltine ganha relevo, contudo, torna-se metáfora da corporalidade e símbolo do naufrágio do universo masculino, como se comprovará mais adiante. Como o afirma Ana Soler Perez (2007) “l’univers romanesque de Tournier récuse les relations hétérosexuelles, car elles aboutissent systématiquement à l’échec, à la destruction et à la mort. La femme ne représente pas la compagne ni la partenaire intime du héros tournierien” (p. 50). Partilho, ainda, das considerações de William Cloonan, quando afirma (1991):

Comme dans toute son œuvre, l’atmosphère générale de *Gaspard, Melchior et Balthazar* est plutôt celle de l’homo-érotisme à dominante masculine. La femme occupe dans l’ensemble une place secondaire et, là où elle prend un peu plus d’importance (dans le cas de Biltine), c’est pour susciter de difficiles problèmes. Qu’il s’agisse simplement d’amitié, de liaison plus charnelle, ou d’une relation qui reste ambiguë, c’est entre

hommes que se noue le lien, et la seule activité que privilégie le roman est celle qu'il prête aux "sodomites". (Cloonan, 1991, p. 371)

Quanto às mulheres que rodeiam o rei Herodes, quer se trate da irmã Salomé, da amada Marianne, da sobrinha Bérénice, da sogra Alexandra, todas surgem como habilidosas tecedeiras de intrigas e traições, com o fito de levar à queda Herodes e seus descendentes.

No caso de Balthazar, não é dada voz à esposa Malvina que, surgindo num abrir e fechar de olhos, também será votada ao repentino eclipse, logo que a sua beleza comece a definhar.

De facto, e ao invés de José Saramago, não existe uma sublimação da esfera feminina, na obra tournieriana em apreço: as parcas referências eróticas que embelezam o texto permitem revelar que o mundo carnal e o mundo divino não são, certamente, incompatíveis, mas que a aliança entre masculino e feminino é de pouco relevo. Veremos que o percurso perambulatório do elemento masculino, rumo à elevação espiritual, se encontra urdido de alianças viris, estando isenta a parceria feminina, considerada ingrediente demoníaco, que suscita o afundamento masculino.

Deste modo, na obra tournieriana em análise, vão surgindo múltiplos discursos heterogêneos, que se entreolham num emaranhado de vozes masculinas, traduzindo a presença de relatos que se interpelam e de angústias que se desvendam. Ainda que estejamos em presença de consciências aparentemente autónomas, todas convergem para a apresentação imbricada de uma mesma percepção do mundo: profano/sagrado, efemeridade/eternidade, morte/vida constituem inquestionáveis alianças antinómicas. Levantar-se do chão é possível, pois caminhar e despojar-se, curvar-se diante da simplicidade (nascimento do Menino) é o caminho para o Amor (para Gaspard), a Beleza (para Balthazar), o Poder divino (para Melchior) e o alimento transcendente (para Taor).

2. O silenciamento da voz feminina no combate à inversão maligna de valores sociais: Biltine e o ogresco preconceito racial

Michel Tournier procede ao enriquecimento da lenda em torno dos Reis Magos e inicia o preenchimento dos hiatos com a narrativa, na primeira pessoa, dedicada aos amores derisórios de Gaspard que, fulminado pela derrota nos assuntos do coração, inicia um movimento de busca do amor absoluto, vindo a reconciliar-se consigo próprio.

O relato autobiográfico de Gaspard, rei de Méroé, inicia-se na primeira linha da obra

Gaspard, Melchior et Balthazar (1980), com uma afirmação antitética, paradoxal, portadora de subversão e derisão “Je suis noir, mais je suis roi” (p. 9), que irá funcionar enquanto eixo orientador da itinerância da personagem. Esta frase expõe a fratura do Eu e de antemão divulga o *fatum* da personagem. Este rei possuía, pois, a certeza de que o uso da coroa real era a suprema beleza (Tournier, 1980), vindo tal convicção a ser fortemente dessacralizada, aquando da intrusão da cor dourada na sua existência, em processo de nítida carnavalização. O rei Gaspard é destronado (morte psicológica), vindo a passar por um processo de renovação/purificação (via-sacra no deserto), que o conduz do “baixo” para o “alto”, do profano para o sagrado, do preconceito para o amor absoluto. A desconcertante afirmação inicial do narrador homodiegético deixa antever que o diálogo de Tournier irá girar em torno da tentação da discriminação racial, mas sob um ponto de vista peculiar, já que voltado para a voz narrativa (Cloonan, 1991).

É o despontar do olhar constrangido de Gaspard sobre a negritude da sua pele, colocada em contraluz com o brilho reluzente da tez da amada, que vai encher seu coração de trevas, despoletar a inquietude e o desejo de partida. A tomada de consciência da antinomia, ao nível da cor da pele vai, numa primeira instância, propiciar o ódio de Si, instaurando-se o feminino enquanto elemento maligno, espaço carnal caótico que suscita a regressão e invalida a ascese, nega a espiritualidade masculina. A relação erótica entre o par antitético (Gaspard-Biltine), na qual se verifica a supremacia masculina quase violenta, faz emergir uma união ambivalente, já que o amor, apenas, existe da parte de Gaspard e que o vazio afetivo experimentado no Tu propiciará o rasgo da consciência e a necessidade imperiosa de afastamento.

A destruição inicial do protagonista, que dará lugar à errância, surge metamorfoseada em superação e aceitação das contingências da vida. Em Tournier, Cristo vive. Como o afirma Mireille Rosello (1974) :

Comment serait-il possible d'être “les deux” (...) dès lors que le langage revient toujours à l'un, tâche toujours de distinguer l'un de l'autre en créant toujours et partout la différence. Les textes de Tournier sont à la recherche d'une problématique indifférence qui contiendrait la différence au lieu de l'exclure. (Rosello, 1974, como cit. por Krell, 1994, p. X)

No que se refere a Saramago, “caim” não é capaz de superar os desencantos e

esbarra com derrotas. Em Saramago, “deus” lança a Humanidade no caos e, em resposta, é lançado no caos. Cristo não vive, em Saramago.

Vejamos os antecedentes que preludiam a mudança carnavalesca na existência de Gaspard. Antes da partida, o rei vivia um tempo marcado pela serenidade e contemplação, visível pela existência de um apaziguador céu noturno onde tremeluziam estrelas:

Je rêvais sur la terrasse du palais devant le ciel nocturne tout scintillant d'étoiles où passaient les premiers souffles tièdes de l'année. Après un vent de sable que sévi huit logs jours, c'était la rémission, et je gonflais mes poumons avec le sentiment de respirer le désert. (Tournier, 1980, p. 9)

É debaixo de uma abóbada celestial mergulhada na noite, no deserto propiciador de recolhimento interior, que Gaspard é informado, pelo seu mestre iniciante, num discurso vaticinando um futuro pouco promissor, que um cometa, com cabelos áureos, irá cruzar os céus. A cor nívea ou o dourado não pertenciam, até ao momento, ao universo de Gaspard e, antes que a branca escrava Biltine irrompesse na sua vida, o protagonista já vivenciava a insatisfação do sedentarismo, de estar preso à terra, de ainda não ter levantado os pés do chão: “J'éprouvais l'obscur besoin d'une expédition lointaine, et j'en *pressentais en* même temps l'imminence” (Tournier, 1980, p. 11).

Profundamente humanista, Gaspard aprecia a ida até ao mercado dos escravos, por aí encontrar uma profícua miscelânea de raças, levando-o a considerar tratar-se de uma vantagem para o génio humano, assim como o será a multiplicidade de línguas para a poesia universal. Porém, duas manchas douradas captam a sua atenção: dois jovens de tez leitosa, olhos esverdeados e cabelos ensolarados destacam-se da negrura envolvente. É de relevo a descrição efetuada em torno dos dois jovens, que, inicialmente, se fazem passar por irmãos, e na qual a comparação e a metáfora são os dois recursos expressivos que se destacam e apontam para o enlevo que atingiu o protagonista:

[J]e ne pus pas ne pas voir deux taches dorées qui tranchaient vivement au milieu de toutes ces têtes noires : une jeune femme accompagnée d'un adolescent. La peau claire comme lait, les yeux verts comme l'eau, ils secouaient sur leurs épaules une masse de cheveux du métal le plus fin, le plus ensoleillé. (Tournier, 1980, p. 12)

Porém, num registo subversivo, grotesco, Gaspard informa que não sente atração pelo norte e alude aos frutos vindos dessa região, apelidando-os de monstruosidades e estranhezas da natureza, de sabor anémico e aguado, que jamais poderão rivalizar com a tâmara. O sorriso imiscui-se, pois o leitor não se deixa iludir, já que reconhece que o juízo de valor depreciativo emitido remete para os dois “frutos” insípidos que acabara de vislumbrar:

Je suis fort curieux des bizarreries de la nature, je l’ai dit, mais je n’ai de véritable goût que pour ce qui nous vient du sud. Récemment des caravanes venues du nord m’ont apporté de ces fruits hyperboréens, capables de mûrir sans chaleur ni soleil, qu’on appelle des pommes, des poires, des abricots. Si l’observation de ces monstruosités m’a passionné, j’ai été rebuté en les goûtant par leur fadeur aqueuse et anémique. Leur adaptation à des conditions de climat déplorable est certes méritoire, mais comment rivaliseraient-ils sur une table même avec la datte la plus modeste? (Tournier, 1980, p. 12)

Numa primeira instância, a corporalidade antitética aos padrões a que estava habituado o protagonista surge-lhe como repulsiva, grotesca. Todavia, a ambivalência irá imiscuir-se, sendo que a intrusão da cor branca (ou dourada), configurar-se-á enquanto elemento perturbador, força obscura capaz de propiciar, concomitantemente, atração e aversão. Efetivamente, o níveo irá virar do avesso a plácida existência de Gaspard, pôr em causa convicções, levar a personagem a uma demanda questionadora, a uma busca de quietação e à libertadora hierofania.

Como se vê, a aventura que o autor diz interessar ao leitor é a que antecedeu a partida do rei, ou seja, detetamos que houve devoração do sentido inicial bíblico, já que este remete para a questão da fé e da adoração do Salvador. Para Tournier, e num ambivalente jogo parodístico de diálogo e afastamento com o Texto Sagrado, importa conhecer as causas que suscitaram a perambulação, que instauraram o tempo de desequilíbrio. Pelo avesso da história, o Sagrado parece eclipsar-se e dar lugar ao profano. No caso de Gaspard, a cor nívea, a fragmentação do Eu e o preconceito racial tornam-se os causadores do desconcerto.

O leitor pode ser levado a pensar que a perturbação é de pouca relevância, já que o protagonista, certamente, já estaria fragmentado, pelo facto de viver num austero palácio de basalto, que considerava lar e última morada, envolvido pela imensidão desértica, qual ilha

de solidão no meio do Pacífico. Porém, não me parece que assim seja: Gaspard vive, sem grandes constrangimentos, a solidão propiciada pelo espaço onde vive, tolerando o sentimento de isolamento devido à sua condição social e, busca o deserto, quando anseia por colocar ordem na sua mente, vindo a obter maior isolamento ainda. Dito de outro modo, ainda que exista solidão, tal sentimento é reconfortante por corresponder a um espaço de segurança e ordem. É pelo contacto com os homens, e não com a solidão do deserto, que a personagem transita da ordem para o caos, vindo a formarem-se chagas interiores, que conduzem a personagem ao nomadismo no deserto, a fim de apaziguar sua dor.

O corpo, a alma e o cosmos estavam em simbiose perfeita, antes de Gaspard conhecer a voragem do universo feminino. Todavia, o contacto com a esfera feminina vai precipitar a queda de Gaspard, que se desdobra. De facto, é com o contacto com a estranheza física de Biltine, que o destino de Gaspard vai ser submetido a uma reviravolta: a curiosidade inicial suscitada pela diferença no Outro, dá lugar à paixão não correspondida do rei negro pela escrava branca.

Postos diante um do outro nos escuros aposentos de Gaspard, surge, primeiramente, um forte contraste propiciado pelo foco de luz e pela sumptuosidade, que a escrava fenícia representa. De facto, a religiosidade imiscui-se e Biltine é comparada a uma estatueta de ouro num relicário de ébano:

Oui, la blondeur était entrée dans ma vie. C'était comme une maladie que j'avais pris un certain matin de printemps en parcourant le marché aux esclaves de Baalouk. Et quand Biltine se présenta ointe et parfumée dans mes appartements, elle ne faisait qu'incarner ce tour de mon destin. Je fus d'abord sensible à la clarté qui semblait émaner d'elle entre les sombres murs de la chambre. Dans ce palais noir, Biltine brillait comme une statuette d'or au fond d'un coffre d'ébène. (Tournier, 1980, p. 20)

A partir desse instante, o desejo carnal ogresco, acicatado pelo perfume da jovem, irrompe, não sem o narrador se referir à antinomia negro/branco:

Je la dévorai des yeux (...) Quant à son odeur, j'arrondissais mes narines dans le but d'en saisir quelque chose, mais c'était plus par appétit que pour vérifier la vieille calomnie rappelée par la matrone au sujet des Blancs. Nous restâmes un long moment ainsi, nous observant l'un l'autre, l'esclave blanche et le maître noir.

(Tournier, 1980, pp. 20-21)

A radiosa beleza de Biltine fomenta, como o refere Gaspard, a junção entre o par antinômico graça e desgraça, mergulhando a sua existência no perfeito caos: as trevas instalam-se, o rei torna-se triste e irritadiço. O olhar sobre Si também é votado à metamorfose demoníaca e derisória: Gaspard considera-se boçal e animalesco, sendo que o espelho deformado que a escrava lhe reenvia é o do ódio para com a sua negrura. Gaspard passa a ouvir o triste lamento do diabo dentro de Si, o pranto do mísero negro, já que crê que a beleza da jovem não se coaduna com a cor da sua pele:

La vérité, c'est que je ne me voyais plus du même œil: je me jugeais grossier, bestial, incapable d'inspirer l'amitié, l'admiration, sans même oser parler d'amour. Disons- le, je prenais en haine ma négritude. Et c'est alors que me revint la phrase du sage à la fleur de lys : "Cette musique déchirante, c'est Satan qui pleure devant la beauté du monde." Le pauvre nègre, que j'avais conscience d'être, pleurait devant la beauté d'une Blanche. L'amour avait réussi à me faire trahir mon peuple du fond du cœur. (Tournier, 1980, p. 22)

Contudo, e apesar da repugnância, Biltine suscita uma sede carnal e uma fome dorida no ogre negro. Maravilhado, Gaspard crê estar, pela primeira vez, na senda da descoberta da carne e, estabelecendo uma comparação entre a brancura e a negrura da pele, conclui que a pele basáltica necessita de vastíssimos adornos para atingir a sublimação, ao passo que a branca tem vocação pela nudez, sendo qualquer adorno pura ofuscação. Deste modo, paulatinamente, o leitor assiste à exclusão, à discriminação voltada para si próprio. Se Biltine pode dar vida, também oferece a morte.

O olhar de Gaspard sobre si e sobre a alteridade reenvia para dois mitos nucleares de Tournier: o do paraíso, enquanto lugar da identidade, e o do “espelho do diabo”, contado na *Rainha das Neves*, obra-prima de Hans C. Andersen, leitura inolvidável da infância de Tournier, que introduz o mal pelo desdobramento e inversão. Biltine representa o “espelho do diabo”, a inversão maligna, o ogre branco que devora o ogre negro, espelhando a imagem do desapontamento e ferindo o narcisismo de Gaspard. Este Rei Mago lança um olhar ambivalente: primeiro voltado sobre Si, pelo que busca o seu reflexo em Biltine, mas também voltado para o modo como o Outro o encara, o que acarreta o ódio de Si mesmo e a

necessidade de partir. Mediante o recurso à imagem do espelho, Biltine operacionaliza o avesso, a possessão demoníaca, instaurando o “baixo” (Bakhtin, 1987, p. 19) e impedindo o “alto” (Bakhtin, 1987, p. 18).

É particularmente visível, no excerto apresentado abaixo, a presença da máscara inicial do divino: colocado em cruz, o corpo feminino - elemento perverso - entrega-se ao Outro. Porém, em contraluz, surge a perdição do ogre negro, vislumbrando apenas a fealdade do seu corpo betuminoso, que contempla. De facto, perante a antinomia da cor de pele, Gaspard depara-se com a problemática da imagem de Si. Olhando para Biltine, esta reenvia-lhe um reflexo, que concorre para o esboroamento do seu Eu, pois o Mago vê o seu corpo através do sistema de valores de Biltine. Estamos perante um homem que, devido ao “excedente de visão” (Bakhtin, 1997, p. 46) detido sobre si mesmo, leva a cabo o “ato estético” (p. 46) de experimentar o que Biltine está experimentando, coincidindo com o horizonte do Outro, de “fundir-se com ele por dentro” (p. 46), de vivenciar o fissuramento e sofrer com a imagem reenviada.

Quebrando o expectável, a cena de entrega física tem um clímax grotesco, que reitera a degradação, o paradoxo, aliando cómico e sério, beleza e fealdade, sensualidade e repulsa. Sedento, Gaspard já havia devorado com os olhos Biltine, mas apesar da sedução exercida, o rei negro fragmenta-se, pois depara-se com a antítese dos corpos. Em vez do espelho de Biltine reenviar uma imagem tranquilizadora, a inversão e o perigo surgem: a dissemelhança corporal acarreta, antes, a perda da identidade de Gaspard. A beleza e brancura da jovem suscitam o niilismo, mergulhando a identidade do Eu no caos. De facto, o preconceito de Biltine causa a perturbação da alma de Gaspard, vindo a materializar-se no corpo de Biltine, tornado disfuncional. Efetivamente, Biltine é sacudida pelo vômito e a repugnância vivenciada atinge, surpreende e humilha Gaspard. Assistimos à confluência do cómico, trágico, burlesco, tanto mais que Biltine dá a desculpa do lauto jantar para o desconforto físico. Ora vejamos:

(...) Biltine s’y trouvait étendue, les bras en croix, et elle me regardait souriant. Je m’étendis près d’elle, je l’enlaçai, et bientôt je connus tous les secrets de la blondeur. Mais pourquoi fallait-il que je ne pusse rien voir de son corps sans découvrir quelque chose du mien? Ma main sur son épaule, ma tête entre ses seins, mes jambes entre ses jambes, nos flancs serrés, c’était ivoire et bitume! Dès que mes travaux amoureux se relâchaient, je m’abîmais dans la considération morose de ce contraste.

Et elle? Que sentait-elle? Que pensait-elle? Je n'allais pas tarder à le savoir! Brusquement, elle s'arracha à mon étreinte, elle courut à la balustrade de la terrasse, et, penchée à mi-corps vers les jardins, je la vis secouée de haut-le-cœur et de hoquets. Enfin elle revint, très pâle, le visage creusé, les orbites meurtries. Elle s'étendit sur le dos, sagement, dans la pose d'un gisant.

— La gigue n'a pas passé, expliqua-t-elle simplement. La gigue d'antilope ou la queue de brebis.

Je n'étais pas dupe. (Tournier, 1980, p. 25)

Gaspard aspira, no entanto, à adoração de Biltine e, num ambiente de culto e religiosidade propiciado pelo uso de incenso, mas também de farsa gerado pelo álcool, o par antinómico entrega-se à carnavalesca troca de cor: o rosto de Biltine torna-se negro pela ação do fumo e o de Gaspard branco pela ação da cal. A jovialidade reina durante grande parte da noite, mas com o raiar do sol, a cena revela-se grotesca para narrador e leitor, assemelhando-se a uma dança macabra, na qual não falta um terceiro elemento, Galeka, com a derisória função de agitar o turíbulo.

Gaspard ama, idolatra a jovem fenícia, mas a sexualidade não irá trazer felicidade ao protagonista, sendo que as duas figuras de carnaval, que vislumbrara no meio da volúpia dos sentidos, fazem com que o pranto do diabo, surgido do fundo da sua alma, seja ainda mais exacerbado. Eis que sente o chamamento para outro horizonte, para um sentimento sublime, não deixando, todavia, de vivenciar uma certa fraternidade para com a loura escrava, tanto mais que todos na corte a odiavam. Descoberta a traição, Gaspard fica fragilizado, por sentir que havia sido repellido pelos dois escravos brancos, pelos dois gémeos monstruosos, que irá colocar à margem.

A personagem irá evoluir, no entanto, favoravelmente: não mergulha na mancha da brutalidade, pois sabe que o equilíbrio é sabedoria a perseguir. De nada vale fazer justiça, torna-se, antes, imperioso curar a ferida. Será o sábio mestre Barka Mai a relembrar o protagonista de que o céu negro possui uma estrela, que anseia por ser seguida. Perante esta constatação, o coro trágico de Gaspard cala-se:

L'étoile aux cheveux d'or! Je me souvenais maintenant qu'il m'avait prédit cette apparition, alors que Biltine n'était pas encore entrée dans ma vie. Cher Barka! Son extra lucidité m'émerveillait. Mais surtout, il donnait tout à coup à la misérable

imposture dont j'étais victime une dimension céleste. Certes j'étais trahi. Mais mon malheur possédait densité et qualité royales, et il retentissait jusque dans les cieux! Je m'en trouvai puissamment conforté. La flûte de Satan consentait enfin à se taire. (Tournier, 1980, pp. 31-32)

Assim, a personagem opta por enveredar pelo caminho divino, partindo na demanda do Bem. Sabendo que a vida é composta de benignidade e malignidade, Gaspard parte na busca da reconciliação, deixando para trás a perversa ambivalência. Como o assinala Mireille Rosello (1990) “la femme blonde est celle qui vient d'ailleurs, celle qui ne peut pas faire partie du groupe, qui est à jamais *dehors* (...) L'image de la femme blonde est donc la cause du départ” (p. 74). Note-se, ainda, que a imagem perniciosa da mulher loira também está presente em *La Goutte d'Or* (1986a), acarretando o nomadismo do protagonista, a ambiguidade e a instabilidade de dois mundos.

O mestre Barka Mai é o elemento adjuvante que incita Gaspard a abraçar o lenitivo da partida: separação do feminino e nomadismo constituem a única cura. Dominando a voragem pelo excessivo apego à terra, representada por Biltine, Gaspard volta os olhos para o céu e daí começa a obter favor: os preparativos da partida agem positivamente, instaurando o rejuvenescimento da personagem:

Les préparatifs de notre départ agirent sur moi comme une cure de jeunesse et de force. Le poète l'a dit : l'eau qui stagne immobile et sans vie devient saumâtre et boueuse. Au contraire, l'eau vive et chantante reste pure et limpide. Ainsi l'âme de l'homme sédentaire est un vase où fermentent des griefs indéfiniment remâchés. De celle du voyageur jaillissent en flots purs des idées neuves et des actions imprévues. (Tournier, 1980, pp. 33-34)

Arrancado à solidão do palácio e à corporalidade, silenciado o pernicioso universo feminino, Gaspard exulta na solidão do deserto, parte em busca de uma outra verdade, entregando-se à beleza do cosmos propiciadora de ascese: deserto, Nilo, vento, água.

Um acontecimento de relevo, que assinala a tentação e o afastamento do feminino, tem, então, lugar: Gaspard descobre um poço e o reflexo da sua imagem. Tentado em fundir-se com ela, ou quiçá procurando um lugar que lhe transmita a segurança do ventre materno (como sucedera com Robinson, quando procurou a gruta, em *Sexta-feira ou a Vida Selvagem*

(1992)), o protagonista inicia a descida, ficando submerso até aos olhos. Por cima, vislumbra o orifício do poço e uma estrela a tremeluzir, chamando-o a abandonar o narcisismo. Concomitantemente, Gaspard ouve uma música produzida pela aliança celeste do vento e da terra, que provoca nele um estremecimento da alma. Este episódio assinala a permanência do egocentrismo através da descida, mas anuncia, de igual modo, a reconciliação entre o Eu e o cosmos, mediante o olhar que se ergue e procura a inefável transcendência.

Porém, à medida que os viajantes caminham para norte, de novo surge o paradoxo, a tentação do diabo, a chaga do preconceito racial:

À mesure que nous avançons vers le nord, nous voyons les peaux s'éclaircir. Je cherche à anticiper sur le moment où ce sont les nègres, que nous sommes, qui feront tache dans une population blanche, inversion difficilement imaginable du blanc sur fond noir au noir sur fond blanc. Nous n'en sommes pas encore là, mais j'ai tout de même tressailli en apercevant des têtes blondes dans la population du port. Des Phéniciens peut-être? Oui, c'était une erreur, car mes plaies se sont rouvertes au contact des hommes. Mon cœur blessé ne supporte que le désert. (Tournier, 1980, p. 37)

Numa derisória busca de apaziguamento da alma, Gaspard volta-se para a Montanha dos Reis. Em contacto com os colossos que guardam a cidade dos mortos, o protagonista sente serenidade e coloca ideias em ordem: o mundo e a vida estão em desordem e só a morte coloca disciplina no caos. Exausto, acaba por adormecer, vindo a acordar quando o astro-rei irrompe, parecendo-lhe ouvir risadas de bebé e um canto feminino. Gaspard recorda a lenda segundo a qual Aurora orvalha a estátua do filho e aí derrama afetuosos raios, enquanto o filho canta, enternecido. Gaspard julga estar a assistir ao suave milagre do reencontro entre mãe e filho e, por isso, conclui que a grandeza do amor materno é o único remédio para as vis agruras da vida. Enlevado, Gaspard assiste ao nascer do sol, que derrama a sua luz, sobre os colossos de pedra. Presenciar o amor materno, mediante o diálogo que estabelece com a lenda de Aurora, constitui uma beleza tão comovente, que o protagonista sente constrangimento e ira por se ter deixado esmagar pelos encantos de Biltine, que, afinal, pouca relevância têm, quando comparados com a magnanimidade do alvor de um novo dia. O amor para com Biltine torna-se superficial e irrisório, perante a grandiosidade do amor que une mãe e filho.

Progressão e êxtase continuam, pois as personagens transitam pelo mundo e o

narratário não deixa de maravilhar-se com o ingrediente divino, que mora na Terra: serras com os cumes cobertos de neve dão lugar ao horizonte marinho. Em Jerusalém, o protagonista conhece Balthazar e as suas escravas de pele branca e cabelos negros. O humor faz novamente a sua aparição: apesar de considerar bonitas tais mulheres, Gaspard não está propenso a nenhum exame mais aprofundado, já que a penugem no lábio superior e nos braços não constitui mais-valia. Confirma-se, deste modo, que a mulher está ausente na caminhada da busca da plenitude.

É na gruta de Macpela, onde se encontram abrigados os túmulos de Adão e Eva, que Gaspard enfrenta, de novo, o seu preconceito racial. Enquanto Balthazar experimenta uma forte emoção e medita sobre a frase da Bíblia “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”, Gaspard mantém-se distante da lenda que envolve tais nomes. Constatando que a terra onde se encontra é escura e que foi com ela que o primeiro homem foi modelado, Gaspard interroga-se acerca da possibilidade de Adão ter sido negro, o que leva Balthazar a considerar válida essa possibilidade. Ambos concordam que Eva só pode ter sido branca. Se, como se sabe, o Texto Sagrado nutre animosidade pela primeira mulher, pelo facto de esta ter sido pecadora, Gaspard considera que aquela, inevitavelmente, terá tido os traços físicos da perniciosa Biltine.

O capítulo encerra com uma frase enigmática por parte de Balthazar que deixa, contudo, antever que a resolução da problemática de Gaspard se afigura auspiciosa: “- Qui sait dit-il, si le sens de notre voyage n'est pas dans une exaltation de la négritude ?” (Tournier, 1980, p. 47). De facto, Gaspard irá reconciliar-se com a sua identidade, em Belém. Perante o desejo de adoração e amor absoluto, Gaspard obtém a suprema hierofania diante do Menino de tez negra, que se fizera à sua imagem e semelhança, apesar da brancura dos progenitores, para lhe dar o exemplo de amor e respeito. O menino não o nega, mas antes lhe sorri e aceita sua oferta. Assim, Gaspard descobre que o amor absoluto, incondicional é deste mundo, que podemos assemelharmo-nos a quem amamos, sendo a aceitação recíproca um hino celeste a cultivar.

Mais tarde, Gaspard irá referir-se à plenitude que nasce da satisfação de saber que o Outro está feliz: “La joie qui naît en moi du spectacle de sa joie, le bonheur que j'éprouve à le savoir heureux. Plaisir du plaisir, joie de la joie, bonheur du bonheur, c'est cela l'amour” (Tournier, 1980, p. 221).

Assim, do olhar egocêntrico nasce o altruísmo, do amor superficial emerge o amor

absoluto. Em eco, surge-me uma citação de Michel Tournier (2005): “Il faut avoir un chaos en soi-même pour accoucher d'une étoile qui danse” (p. 200).

3º capítulo

Carnavalização humanista saramaguiana versus subversão humorística tournieriana

*Ah, que ninguém me dê piedosas intenções,
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!*

José Régio

Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre.

Ils sont inséparables

Albert Camus

I. A carnavalização humanista em *Caim*

Caim (2009) torna-se o paradigma das obras saramaguianas cujo eixo estruturador assenta na temática da incursão crítica e subversiva do universo da religião judaico-cristã. Em entrevista, o autor justificou o surgimento deste romance, afirmando que considerava oportuno propiciar uma nova leitura do Texto Sagrado, pois muitos o citavam sem o conhecer de facto (Saramago, *Revista Visão*, 2003, 16 de janeiro).

Já em *Memorial do Convento* (1982), o leitor assiste à sedição autoral, fruto da intrusão ao período histórico dominado pelo Santo Ofício. Empenhado no colapso da máscara da retórica da esfera oficial católica, o autor denuncia, pelo viés do discurso irónico e satírico, a incongruente aliança entre o Estado e a Igreja, a iniquidade, a corrupção, a imoralidade do Clero, o fanatismo religioso que grassavam numa sociedade tenebrosa e sedenta de repressão, onde o ser humano era um perene penitente. Assim, o leitor recebe, com comoção, e pela mão de um narrador-guia na captação de significados, a inelutável evidência de que o século XVIII se encontra mergulhado no inferno carnavalesco, numa onipotência religiosa kafkiana. Perscrutar a História é, segundo o nosso Nobel da

Literatura, um caminho necessário para desnudar o mundo caótico e procurar a emenda das mágoas que atormentam o ser humano:

Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. Certamente se argumentará que se trata de um esforço gratuito, pouco menos que inútil, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efectivamente foi. Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (Saramago, 1990, 6 de março, p. 19)

A jornada saramaguiana ao depósito histórico coletivo consiste numa dilaceração do discurso arrogante oficial e na reconstrução alegórica, mediante uma imaginação autoral transbordante de visão onírica.

Na sua viagem ao pretérito, José Saramago não deixa de estar preso ao momento presente que o amofina, sendo que a reflexão instaurada em torno do passado bíblico opera-se pela constatação de que o ser humano sempre viu a sua existência mergulhada no dramatismo, não havendo uma resposta tranquilizadora, por parte da esfera religiosa. Como o faz notar Beatriz Berrini (1998), em Saramago:

Tempo e espaço secundarizam-se: o que está em jogo é a consciência de que vivemos hoje num mundo terrível e que é urgente partir em busca de soluções para os problemas vitais que nos perturbam: a recuperação dos valores éticos essenciais, permitindo a convivência entre os homens; e a perpetuidade da vida, apesar do efêmero de cada indivíduo. (p. 11)

A incursão saramaguiana pelo plano histórico serve o intuito de edificar mundos utópicos, mas plausíveis, e de revelar que o ser humano pode caminhar rumo às antípodas de um tempo e lugar hostis, recorrendo o autor a processos alegóricos (*O Evangelho Segundo*

Jesus Cristo (1991), *A Caverna* (2000)), a mecanismos de distopia (*A Jangada de Pedra* (1994)) e à convergência de pontos de vista do *Outro* (*O Homem Duplicado* (2002)). Em *Caim* (2009), a construção de um mundo sonhado, colocado em contraluz com a realidade, surge pela intromissão do elemento fantástico, maravilhoso, já que ao protagonista é-lhe possibilitada a passagem de um tempo para outro, quer se trate de uma época já ida ou vindoura. O protagonista torna-se visitante de recortes temporais cujos acontecimentos perturbadores há que virar do avesso, já que constituem um puzzle babélico cuja imagem refletida é a dos desmandos divinos.

O romance histórico, como sabemos, alia à narração histórica o ingrediente ficcional e, como tal, fácil é depreender que Saramago está integrado neste tipo de produção narrativa. Todavia, este género literário, que deu à luz no século XIX, sofreu modificações ao longo dos tempos, mercê, nomeadamente, dos contextos históricos em que se desenvolveu. Assim sendo, o romance histórico saramaguiano, longe que está do tradicional romance histórico de Walter Scott, espelha uma visão questionadora das verdades e saber históricos, levando o autor a imaginar mundos colocados em cotejamento face à realidade exterior à obra literária, estilizando valores e verdades. Numa releitura distanciada e parodística, a escrita saramaguiana elege personagens tradicionalmente acossadas ou silenciadas pelos relatos históricos a quem dá voz, colocando-as num nível onírico, hiperbólico, no qual irrompem analepses, prolepses e anacronismos.

A intromissão de elementos fantásticos, na obra saramaguiana, assume acentuada relevância, bem como revela aspetos carnavalescos, já que, paralelamente a uma realidade trivial, surge uma maravilhosa quinta dimensão, na qual circulam personagens votadas ao desprezo pelo discurso oficial e cujo insólito perfil psicológico não se coaduna com os padrões ditos normais, mas que são eleitas, pelo autor, personagens centrais.

No que se refere à obra *Caim* (2009), o autor procede à desconstrução do mito pela mão do protagonista, que recebe o dom extraordinário de transitar pelo tempo tornado gelatiniforme. Esta situação insólita permite-lhe assistir a episódios, passados ou que virão a suceder no futuro, verdadeiramente confrangedores no respeitante à desregrada onipotência divina. Nessa viagem fantástica em demanda de Si e do entendimento do mundo, o herói é precipitado numa angústia plena e torna-se uma preciosa alavanca na instigação da consciência do leitor. O fabuloso faz-se, efetivamente, presente na ficção saramaguiana de desconstrução, povoando a tessitura narrativa: o próprio enredo, que permite a um celerado,

dotado de índole questionadora, tornar-se itinerante no tempo, a presença de uma vara mágica que salva o protagonista de uma situação embaraçosa, a ligação do protagonista a uma mulher de natureza singular, a presença de um unicórnio na arca diluviana constituem exemplos da intrusão do fantástico na obra.

Assim, nos seus romances, o autor busca revisitar o passado, transformá-lo irreverentemente, edificar um lugar sublime, ainda que inexistente, e estimular o diálogo solidário entre os homens, para que se dê a travessia do ser, rumo ao conhecimento de si e do mundo. A meu ver, a irreverência saramaguiana constitui, efetivamente, ingrediente necessário na edificação de um mundo mais fraterno e humanizado, manifestando-se mediante a intervenção de um autor, profundamente comprometido com o seu tempo e condoído com o padecimento dos fracos e oprimidos, que não hesita em sacudir consciências eventualmente adormecidas. Roland Barthes (1973) considera que a linguagem da literatura acolhe um movimento paradoxal de rutura com o discurso estagnado da História, procurando destruí-lo para melhor o construir. Tomando consciência da dilaceração social, a linguagem literária intenta atingir uma nova linguagem e um novo mundo sonhado. Assim, constatando que os padecimentos do homem se vão mantendo, apesar do devir histórico, José Saramago enceta uma peculiar relação com os textos bíblicos na obra *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Partindo do encontro diegético com a época de nascimento e morte de Jesus Cristo, na qual vislumbra matéria passível de desconstrução, o autor toma papel ativo na arquitetura de novos sentidos. Atraído pelas brechas do hipertexto e pela imagem que herdou de Deus, o autor envereda por um trilho de questionamento da ideologia cristã, despreza os sentidos por ela oferecidos, procura aceder a novas encruzilhadas, responsabilizando-se pela descoberta *engagée* de novas visões do mundo, chegando a afirmar pela voz de um Diabo estarrecido “é preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (Saramago, 1991, p. 391).

José Saramago retoma, posteriormente, a temática da religião com *Caim* (2009), vislumbrando-se, ao primeiro contacto e a partir do título, a referência ao Sagrado, o que conduz o leitor avisado à consciência de que a tessitura narrativa fará indubitavelmente referência ao primeiro fraticida da Humanidade. Contudo, a arquitetura diegética surge, desde a primeira linha, edificada pelo recurso à carnavalização, já que a dupla autor-narrador lança um implacável olhar às avessas sobre uma tradição alienante, visando destroná-la e dissipar convicções julgadas inabaláveis, mediante o convite à reflexão.

É sabido que o autor sobejamente sublinha, ao longo da vida, a sua insurreição face a toda e qualquer religião, porque considera esconder um poder inquisitorial, que conduz à alienação dos fiéis e apenas concorre para afastar os homens. Também é conhecido que recusou, categoricamente, a adesão a dogmas religiosos. Contudo, interessante se torna verificar que o autor manifesta um comportamento aditivo face à personagem Deus que, direta ou indiretamente, e numa posição sempre desconfortável, se faz presente em inúmeras das suas obras: *Levantado do Chão* (1988), *Memorial do Convento* (1982), *História do Cerco de Lisboa* (1989a), *In Nomine Dei* (1992), *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997). Lopes (1998) destaca “que a relação do homem com Deus, no contexto cristão, católico e europeu, é especialmente focada, [nas suas obras] com um saber histórico e teológico assinalável para um autor autodidacta cujo percurso intelectual assenta fundamentalmente num esforço quase heroico de autoformação” (p. 1025). Efetivamente, em *Caim* (2009), última obra publicada em vida do seu autor, a palavra “senhor” surge na primeira linha e não mais abandonará o texto, surgindo até à derradeira página:

(...) Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida (...). (Saramago, 2009, p. 181)

Empenhado em suscitar o estilhaçar de oratórias empedernidas e uma leitura disfórica face às incongruências emanadas da esfera judaico-cristã, o autor torna-se um intrépido intruso, entra em querela com a esfera religiosa, procede a uma implacável desconstrução de episódios bíblicos, pela mão do seu protagonista, “caim”, que, ao ser condenado à errância, acaba por confrontar-se com um Criador, cujos atos ignominiosos e opressores denuncia. Os vícios que enformam a entidade divina conduzem o protagonista ao questionamento incansável, à insubordinação arrebatadora e a uma acérrima refrega retórica com “deus”. O propósito da personagem será a viagem antropocêntrica de conhecimento do Eu, já que o elemento divino, meticulosa máquina de guerra, não logra mitigar as dores do mundo.

O paralelismo intertextual, estabelecido entre a religião e a ficção, operacionaliza-se pelo uso da ironia e de processos parodísticos, que possibilitam novas leituras, novas vias de compreensão do cosmos, é certo, nem sempre lineares. Contudo, a relação intertextual parodística saramaguiana, longe de ser, no meu entender, sacrílega, constitui uma forma de

o texto-fonte ser mantido vivo e discutido, pois como o afirma Linda Hutcheon (1991) “na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (p. 165), constituindo-se a paródia um mecanismo no qual se deteta uma “ (...) irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (Hutcheon, 1991, p. 48).

Pela inclusão em novos contextos de receção, possibilita-se que o texto não se transforme em ossada moribunda, mas seja depositado na alma dos leitores contemporâneos, para constituir olho mágico através do qual se observa uma existência sonhada. A obsessão saramaguiana por Deus, e seus insondáveis desígnios, não constitui redutora blasfêmia, ainda que a linguagem seja cáustica e irreverente, já que o autor mergulha no passado e, desse *locus horrendus*, lança-nos um clamor pungente, perplexo pela existência agrilhoadada do homem, apelando ao papel ativo, por parte de gerações de leitores, na fragmentação de verdades e na construção crítica de novos sentidos. Ainda que a paródia saramaguiana não seja propriamente reverente, se atentarmos na linguagem mais boçal que vai surgindo, aqui e ali, importa referir que não deixa de ser “uma forma de preservar a continuidade na descontinuidade” (Hutcheon, 1985, p. 123)

Profundamente angustiado com as sevícias, discriminação e fundamentalismo levados a efeito em nome de um “deus” inexistente, mas criado pelos homens, José Saramago assume, mercê do seu fantástico sentido de humor, uma acentuada postura humanista, que os leitores pouco dados ao libertador prazer do riso dificilmente conseguirão lobrigar.

Creio, tal como Manuel Frias Martins (2014), que tal humanismo percorre a obra do autor, encontrando-se patente desde *Claraboia* (2011), obra escrita no início da década de 50, até *Caim* (2009), sendo que o diálogo iniciado com o universo divino indicia a reativação de um passado que se pretende seja um portal para um mundo repleto de beleza e justiça e, como tal, mais perto do inefável, do verdadeiro sentido do celeste. A profunda preocupação ética perpassa no texto saramaguiano, trazendo uma pulsão irreprimível de denúncia das injustiças.

No que concerne ao universo religioso, e como o afirma Lopes (1998), Saramago não “tem aproveitado o espaço, constitutivamente plural, da criação literária, para questionar as bases do universo religioso do homem ocidental, com os seus signos e rituais, crenças, medos e fantasmas. E, para escândalo de muitos, tem-no feito com aquela liberdade crítica que é, segundo R. Garaudy, o maior contributo que o Ocidente deu à civilização” (p. 1025).

José Saramago surge, incontestavelmente, enquanto discípulo de Deus, desejoso de anular a cegueira dos homens. Certamente que o autor não resiste ao apelo íntimo da crítica inclemente à função de Deus no porvir da Humanidade. Contudo, e em diálogo cúmplice com o narratário, não deixa de instaurar, no seu universo literário, a lei do amor ao próximo e a equidade entre todos os homens.

1. Da infância benigna para a malignidade dos homens: “caim” ou “ o divino sou eu”

Na obra em apreço, o desassossego face ao desconcerto do mundo leva o autor a criar um tecido narrativo, no qual a ironia surge como máscara de um sentimento eivado de perplexidade e profunda tristeza. De facto, José Saramago procede à reinvenção de “deus”, destituindo-o da sua aura divina, colocando em destaque um protagonista que, investido de uma rebelde autonomia, condena “deus” pelas suas incomensuráveis falhas, colocando-o constantemente perante a sua face mefistofélica, tão perniciosa aos homens.

Já Lord Byron (1788-1824) se havia interessado por esta personagem, criando o texto dramático *Caín* (2011), em três atos, no qual a personagem se insurge contra a finitude humana, tem o diabo como único aliado e acaba por sucumbir à ansiedade extrema, matando Abel. Caim pertence à galeria de marginalizados que a História Bíblica relega para segundo plano. Todavia, e à semelhança de inúmeras obras, Saramago vê-se investido da função de resgatar a personagem ostracizada para primeiro plano, agasalhando-a na exegese como penitente e refutando o olhar de desfavor que lhe consagra o Texto Sagrado. Aos olhos do autor, “caim” é um proscrito profundamente *engagé*, um magnânimo paladino dos deveres humanos. Como o afirma Ana Paula Arnaut (2009), o autor exhibe, já em 1966, com a publicação d’*Os Poemas Possíveis*, uma posição de comprometimento, revelando “a condição de um escritor de um modo ou de outro empenhado em dar voz às preocupações humanitárias e a questionamentos religiosos.” (p.1).

Atónito com o facto de, na Bíblia, Deus ter aceitado inexplicavelmente o sacrifício de Abel, que se entregava à pastorícia, e repudiado o de Caim, que se dedicava à agricultura, Saramago inicia a viagem narrativa de questionamento da Tradição Bíblica, mediante uma releitura subversiva do episódio do assassinio de Abel, pela perspectiva do fraticida. Convoca, ainda, a presença de “deus” junto à barra do tribunal, pois considera-o mentor do crime, por ter criado ressentimento no filho “caim” e ter sido dono de uma imperdoável inércia aquando do assassinio. Assim, paulatinamente, o advogado de acusação, na pessoa

de “caim”, procede à humanização de “deus”, julgando-o, puxando-o para o plano terreno e provocando a mitigação da presença e validade deste ser que considera pouco “católico” [aspas nossas].

O primeiro confronto dá-se no episódio referente ao assassinato de Abel, no qual riso e seriedade andam intimamente abraçados:

Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele. Tanto tempo sem dar notícias, e agora aqui estava, vestido como quando expulsou do jardim do éden os infelizes pais destes dois. Tem na cabeça a coroa tripla, a mão direita empunha o ceptro, um balandrau de rico tecido cobre-o da cabeça aos pés. (Saramago, 2009, p. 37)

Após o bárbaro assassinio de “abel” às mãos de “caim”, por este vivenciar a ininteligível humilhação diária a que o votara o divino, a ironia do narrador-autor faz-se presente, já que coloca em xeque a infalibilidade divina, destacando a sua falta de pontualidade, indiscutivelmente fatal para “abel”. O narrador aproveita, ainda, para ridicularizar a figura divina: “deus” surge, pasme-se, no preciso momento em que soa a sua própria voz, após um longo tempo de ausência e envergando o mesmo traje de quando banira do paraíso os pais de “caim”.

Longe de ficar atormentado pela presença divina algo imponente, “caim” não perde a presença de espírito. Efetivamente, o fraticida *malgré lui* entrega-se a um duelo retórico implacável com “deus”, com o fito de questionar o seu caráter, imputando-lhe parte da culpabilidade na morte do irmão. De facto, “caim” sente que a sua existência já havia sido destruída, assim que “deus” votara ao desprezo, sem qualquer compaixão, as suas ofertas, pelo que a culpa terá de ser dividida. Acrescenta, ainda, que “deus” não pode arrogar-se o direito de ser amo e senhor da sua prole, pois o rebelde “caim” afirma ser detentor de toda a liberdade, inclusivamente a de atentar contra a vida do próprio irmão. Prossegue, acusando “deus” de gozar de uma postura sacrílega, dado não ter evitado a morte de “abel”, por estar cego pela soberba de se julgar infalível. A refrega sobe de tom, quando “caim” afirma: “matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto,” (Saramago, 2009, p. 38).

O castigo divino, para com “caim”, é o da errância, mas não sem antes ser provido de um enigmático sinal na testa, como símbolo de proteção. O estranho acordo, com o qual todo o leitor esbarra quando lê o Texto Sagrado, não é explicado por Saramago, que o considera

um autêntico disparate. O preço que o protagonista tem de pagar pelo mal infligido é o da imposição da peregrinação mundo fora, pelo que a personagem é coagida a vagar eternamente. Porém, Saramago coloca a personagem enquanto testemunha das sevícias divinas e fá-la transitar pelo tempo de forma anacrônica, assenhoreando-se de episódios particularmente violentos do Antigo Testamento e intervindo neles com veemência, como veremos adiante.

Ao tornar-se proscrito e eterno errante, “caim” inicia uma árdua jornada, adquirindo estatuto de caminheiro introspetivo e ansioso por conhecimento, num trilho pejado de aventuras bíblicas revisitadas. O caminho da errância, que surge agora pela frente de “caim”, irá possibilitar-lhe inúmeros encontros e desencontros que, por sua vez, lhe propiciarão o desvendar interior, fruto de uma profunda capacidade reflexiva. Caim transita, deste modo, subversivamente “nas tábuas do destino” (Saramago, 2009, p. 93), visitando épocas pretéritas e o porvir, num tempo que o escritor vota à elasticidade carnavalesca. Caim virá a desconfiar, no episódio da arca diluviana, que o seu caprichoso trânsito pelo mundo é tão-somente obra do divino. Este último declinará a responsabilidade no assunto, afirmando que apenas consistem em “habilidades primárias (...), truques para épater le bourgeois,” (Saramago, 2009, p. 157), não passando de mera leviandade, fruto de uma mente fútil, que apenas se entrega ao jogo lúdico com o Homem.

Neste âmbito, sentimos em toda a obra a presença da sátira menipeia, uma vez que o protagonista está investido de poder inventivo e fantasioso, possibilitando-lhe penetrar no portal do tempo, percorrendo-o, ora em analepses, ora em prolepses. A menipeia faz-se presente, de igual modo, através da comicidade latejante nas reflexões do narrador, urdidas de fina ironia. A influência da menipeia imiscui-se, de igual modo, pelo facto de estarmos perante uma jornada odisséica, recheada de aventuras e muitas atribulações, sendo o herói levado a submeter-se ao feto de demanda da verdade, pelo desmascaramento desrespeitador. Nessa busca, o protagonista irá embater com antinomias (liberdade/servilismo, alto/baixo, bem/mal), com a vileza, a sordidez. Efetivamente, lançado ao mundo, enquanto mar de possibilidades, o caminhante saramaguiano dá início à busca anelante de alcançar o ininteligível, desvendando os mistérios da esfera espiritual e, vencendo cada cena bíblica visitada, realiza o encontro com o seu mundo interior, bem como o categórico destronamento da verdade imposta. O preço a pagar pelo protagonista é alto, pois a morte psicológica da

personagem é inequívoca. Porém, a opção de “caim” é a de morrer de pé, livre, porque considera estar em plena comunhão com a sua própria consciência.

Num encontro dialógico com a religião judaico-cristã, “caim” entrega-se, feito peão no “jogo dos presentes alternativos” (Saramago, 2009, p. 93), a uma viagem temporal, mas também interior, de autoconhecimento, mediante o confronto com a consciência divina, cuja misericórdia coloca às avessas. Apesar da peregrinação do protagonista ser inicialmente imposta, “caim” percebe que tem uma missão por cumprir e que não pode deter-se a meio da jornada:

Sinto que o que me acontece deve ter um significado, um sentido qualquer, sinto que não devo parar a meio do caminho sem descobrir do que se trata, Isso significa que não ficarás, que partirás um dia destes, disse lilith, Sim, creio que assim será, se nasci para viver algo diferente, tenho de saber quê e para quê. (Saramago, 2009, p. 137)

Se, no início da sua via-sacra, o espaço que lhe é possibilitado é o do mundo, que irá percorrer na ansiosa procura de um apaziguamento da alma, o término da exegese saramaguiana é acionado num espaço progressivamente afunilado: o da arca diluviana, na qual, como veremos adiante, loucura e suprema lucidez andam de mãos dadas. A viagem imposta como castigo é, ainda, urdida de dor e consternação, mas também de sentido de justiça, amor e fraternidade, sendo o herói forçado a atravessar coordenadas espaço-temporais que o levam a assistir a episódios de exacerbada violência e a constatar, portanto, a inequívoca presença da genuína face de “deus”, do anti-herói feito à semelhança da sua prole.

Assim, pelo diálogo às avessas, o nosso protagonista demonstra a incongruência das ações divinas, tornando-se arauto na reinvenção de “deus”, na desconstrução do mito, mergulhando no caos a figura de um deus criador compassivo e justo, desvendando perante o leitor, em vertigem carnavalesca, a face maléfica divina.

Deste modo, na sua incursão pelo mundo, e à saída da Terra de Nod, onde conhecera a inesquecível “lilith”, “caim” depara-se com uma estratégia estilística subversiva: deixa para trás uma paisagem inóspita e ingressa, repentinamente e com assombro, numa paisagem bucólica, verdejante, estando certo de que se encontra no “presente por vir” (Saramago, 2009, p. 80), ou seja no futuro. Catapultado para um tempo que há de vir, “caim” torna-se testemunha do quase sacrifício de “isaac” às mãos do próprio pai, “abraão”, a pedido de

“deus”, como prova de sua fé, pretendendo o narrador-autor atestar que “o senhor não é pessoa em quem se possa confiar” (Saramago, 2009, p. 82). De acordo com o Texto Bíblico, *in extremis*, o “anjo do senhor” terá tido uma intervenção que inviabilizou que o pai matasse seu único filho. Por este ato, Abraão é conhecido pelos cristãos como o Pai da Fé.

Contudo, o autor insurge-se contra o ato tresloucado do pai “abraão”, obcecado em agradar a “deus” e sôfrego por lhe satisfazer o estranho pedido de sacrifício filial. O Nobel dedica-se, então, à desconstrução do episódio bíblico e, crente na Humanidade, coloca em cena um “caim” audaz, capacitado para embrenhar-se na trama do pretérito e salvar de modo célere “isaac”, enfrentando primeiro “abraão”. Pela pena de Saramago, “caim”, o *enfant terrible*, é depositado na diegese, enquanto herói que tudo vê e tudo pode, antecipando qualquer atitude compensatória de “deus” ou dos seus enviados:

Já se dispunha a cortar-lhe a garganta quando sentiu que alguém lhe segurava o braço, ao mesmo tempo que uma voz gritava, Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar, Foi o senhor que o ordenou, foi o senhor que o ordenou, debatia-se abraão, Cale-se, ou quem o mata aqui sou eu, desate já o rapaz, ajoelhe e peça-lhe perdão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac. Não, não era certo, caim não é nenhum anjo, anjo é este que acabou de pousar com um grande ruído de asas e que começou a declamar como um actor que tivesse ouvido finalmente a sua deixa, Não levantes a mão contra o menino, não lhe faças nenhum mal, pois já vejo que és obediente ao senhor, disposto, por amor dele, a não poupar nem sequer o teu filho único, Chegas tarde, disse caim, se isaac não está morto foi porque eu o impedi. (Saramago, 2009, p. 83)

Mediador *engagé*, “caim” revela, seguidamente, argúcia e mordacidade na desconstrução, em diálogo socrático, do discurso prosaico de um anjo do “senhor”, posto a ridículo, cuja missão era a de impedir a morte de “isaac”, mas que chega atrasado em relação ao acontecimento, devido a um problema mecânico. Fica, de novo, sublinhado que o tempo de “deus” está em perfeita desarmonia com o tempo da sua descendência, faltando a “deus” zelo e sobrando-lhe falibilidade, sendo, pois, progenitor incapaz de cumprir com seus deveres parentais, chegando sempre tardiamente nos momentos cruciais, dado que o deus

Cronos, com toda a sua maravilhosa transcendência, derruba sistematicamente a autoridade celeste.

Exemplo de conduta a condenar, segundo o intertexto bíblico, “caim” torna-se personagem de eleição na contundente reescrita saramaguiana, a par com “eva” e “adão”, levantando-se epicamente contra os desmandos da potestade, desafiando a inflexibilidade petrificada da História e Mito instituídos como verdades irrefutáveis, criando empatia com o leitor e levando-o ao questionamento:

Se cá cheguei foi por um milagre do senhor, Tarde, disse caim, Vale mais tarde que nunca, respondeu o anjo com prosápia, como se tivesse acabado de enunciar uma verdade primeira, Enganas-te, nunca não é o contrário de tarde, o contrário de tarde é demasiado tarde, respondeu-lhe caim. O anjo resmungou, Mais um racionalista, e, como ainda não tinha terminado a missão de que havia sido encarregado, despejou o resto do recado, Eis o que mandou dizer o senhor, Já que foste capaz de fazer isto e não poupaste o teu próprio filho, juro pelo meu bom nome que te hei-de abençoar e hei-de dar-te uma descendência tão numerosa como as estrelas do céu ou como as areias da praia e eles hão-de tomar posse das cidades dos seus inimigos, e mais, através dos teus descendentes se hão-de sentir abençoados todos os povos do mundo, porque tu obedeceste à minha ordem, palavra do senhor. Estas, para quem não o saiba ou finja ignorá-lo, são as contabilidades duplas do senhor, disse caim, onde uma ganhou, a outra não perdeu, fora isso não compreendo como irão ser abençoados todos os povos do mundo só porque abraão obedeceu a uma ordem estúpida. (Saramago, 2009, p. 84)

Constata-se, ainda, que a mensagem do “senhor”, de que é emissário o seu anjo, é votada à total incompreensão. Como é possível a atribuição, por parte de “deus”, de um prémio ou castigo a uma geração vindoura estar na relação direta, respetivamente, de uma feliz conduta ou erro de uma geração anterior? Como é possível beneficiar uma geração por um ato tresloucado cometido em assentimento a um desvario divino? Para “caim”, não restam dúvidas: nada pode justificar a tirania divina e seus absurdos vereditos.

Saramago não se fica pela rebeldia de “caim” e, antevendo margem para inovar, palmilha a senda da ficção, imaginando o perspicaz questionamento de “isaac” a seu pai, já que o Texto Bíblico o silenciou:

Perguntou isaac, Pai, que mal te fiz eu para teres querido matar-me, a mim que sou o teu único filho, Mal não me fizeste, isaac, Então por que quiseste cortar-me a garganta como se eu fosse um borrego, perguntou o moço, se não tivesse aparecido aquele homem para segurar-te o braço, que o senhor o cubra de bênçãos, estarias agora a levar um cadáver para casa, A ideia foi do senhor, que queria tirar a prova, A prova de quê, Da minha fé, da minha obediência, E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho. (Saramago, 2009, p. 85)

O leitor assiste a um diálogo socrático entre pai e filho, no qual as opiniões do pai, relativamente ao “senhor”, são sabiamente desconstruídas mediante o confronto com o seu interlocutor, que busca a verdade. Do encontro dialógico, nasce um “isaac” profundamente desencantado e néscio da ambiguidade e do absurdo da roupagem do “senhor”. A verdade perentória, “é o senhor que temos, o senhor dos nossos antepassados, o senhor que já cá estava quando nascemos” (Saramago, 2009, p. 85), é sagazmente dissolvida, surgindo, aos olhos de “isaac”, a revelação profunda de que “o senhor é capaz de tudo, do bom, do mau e do pior” (Saramago, 2009, p. 85), concluindo estar na presença de um ser rancoroso, cruel, que devora a sua descendência e não hesita em levar os homens à insânia. Em antítese, “caim” surge, aos olhos de “isaac”, como ser glorioso, capaz de gestos humanos, merecedor de todos os favores celestes (Saramago, 2009, p. 85), sendo “deus” precipitado na derisão.

Voz promotora de questionamento, numa tessitura narrativa *sui generis*, exímio recriador do tempo, hábil manuseador do verbo, o escritor transporta “caim” e seu jumento através do portal do tempo, desta vez em analepse, após este cumprir uma fugaz sesta, para novo confronto entre criador e prole. Desta feita, o herói torna-se testemunha do episódio bíblico da Torre de Babel, que o autor vota à desconstrução carnavalesca.

Segundo o Texto Sagrado, a existência de uma multiplicidade de povos e de línguas tem a sua génese no facto de Deus ter impedido que os homens concluíssem uma torre, cuja parte cimeira arranhava o céu, com o intuito de que esses se dedicassem ao povoamento da Terra. Na exegese saramaguiana, a verdade é outra, pelo que o autor leva por diante o seu fito de inversão subversiva: consumido pelo ciúme, roído pela inveja e insaciável ganância, “deus” não terá suportado o êxito dos seus filhos que, perigosamente, se aproximavam dos seus etéreos domínios, pelo que, desvairado, lançou o mundo no caos e aos homens, que com ele rivalizavam, confundiu-lhes as línguas, provocando-lhes uma desunião, que “caim” considera deplorável.

O protagonista está em crer, ainda, que todo o homem almeja atingir o Bem e que, como tal, deveria usufruir de um auxílio divino, mercê do seu empenho e da sua saudável ambição. Além disso, a voz narrativa realça que “deus” menosprezou a obra nascida do esforço e sofrimento, o que suscita a comiseração do protagonista:

E que aconteceu, por que está a construção parada, Porque o senhor veio vê-la e não gostou, Chegar ao céu é o desejo de todo o homem justo, o senhor até deveria dar uma ajuda à obra, Era bom, era, mas não foi assim, Então que fez ele, Disse que depois de nos termos posto a fazer a torre ninguém mais nos poderia impedir de fazer o que quiséssemos, por isso confundiu-nos as línguas e a partir daí, como vês, deixámos de entender-nos, E agora, perguntou caim, Agora não haverá cidade, a torre não será terminada e nós, cada um com a sua língua, não poderemos viver juntos como até agora, (...) O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz, Tanto trabalho, tanto suor, para nada, Que pena, disse caim, daria uma bonita obra. (Saramago, 2009, pp. 89-90)

Posto diante de uma concepção de Deus advinda do banho cultural, filosófico e teológico em que se encontra, e perante a constatação de que o mundo, da origem à atualidade, se encontra mergulhado em exacerbadas tormentas, o autor sente-se impelido a experimentar, exteriorizar e repensar a imagem que herdou de Deus. E a decepção não poderia ser maior: a imagem saramaguiana de “deus” é, como acabamos de verificar, a de um ser irascível, imperfeito e incapaz de se regozijar com as conquistas da sua prole, sendo o narrador forçado a concluir que a história dos homens se resume à dos seus desentendimentos com “deus”, não conseguindo nenhum dos interlocutores obter o entendimento do outro. Deste modo, fica patente, pela crítica saramaguiana, que ao invés de proceder a uma certa dose de apagamento pessoal, para que os seus filhos pudessem brilhar e surgir enquanto seres livres e prodigiosos, “deus” nega o auto-rebaixamento e afunila o espaço de realização e elevação dos homens.

Há, contudo, na ficção saramaguiana, uma mão cheia de personagens autónomas que não temem a “deus”, suficientemente lúcidas para vislumbrar o sofrimento em redor e tomar seus destinos nas suas mãos. Prontos a colidir com o maestro supremo, estes protagonistas propõem orquestrar uma travessia no deserto, que validará as suas existências, e encontrar

um sentido deífico, no meio do absurdo da vida, soerguendo-se a um nível metafísico. Assim, pelo diálogo interpelativo entre ateísmo saramaguiano e teologia, é possível aniquilar a imagem de um “deus” vazio de amor, que oferece com uma mão e subtrai com a outra, controlando os destinos dos homens. Talvez até ao final da obra, possa ser descortinado um novo “deus” envolto em Paz e Justiça, que renegue a discórdia e resolva esparzir o Bem.

Não obstante, e até lá, o leitor tem de visitar Sodoma e Gomorra e continuar a assistir a um dialogismo polifónico, mercê do embate de uma multiplicidade de vozes, que se insurgem contra a déspota voz divina. Caim é arremessado para um tempo novamente manipulado, dando o autor a presenciar a arbitrariedade de “deus” que, tendo chegado ao seu conhecimento de que, em Sodoma e Gomorra, os homens se entregavam a prazeres lascivos entre si e desprezavam as mulheres, resolveu cortar o mal pela raiz, destruindo as cidades onde o mal grassava. Desta feita, a interpelação dialógica é levada a efeito por um novo cúmplice de “caim”. De facto, a voz que agora soa é a de “abraão”. Tornando-se dono da palavra questionadora e humilde, este novo aliado leva “deus”, num hábil diálogo socrático, a expressar-se e a garantir que salvaria as cidades, desde que lá encontrasse dez inocentes. Caim duvida da palavra do “senhor”, vindo a testemunhar a crueldade de “deus”, que desejoso de salvar os seus dois anjos de estupro certo, cegou todos os homens de Sodoma, indiferente à existência de inocentes. Do mesmo modo, atua arbitrariamente com “lot”, o sobrinho de “abraão”: perante a iminência da aniquilação das cidades, os anjos do “senhor” rogam a “lot” e à sua família que abandonem a cidade e que não olhem para trás aquando da fuga. Enquanto “deus” destruía Sodoma, Gomorra e seus arredores, dominada pela curiosidade, mãe do conhecimento, a mulher de “lot” desobedeceu e, fulminada pela ira divina, torna-se estátua de sal. E, de novo, a voz do narrador faz-se insurgente, já que o divino considera, erradamente, a curiosidade sinónima de pecado:

Até hoje ainda ninguém conseguiu compreender por que foi ela castigada desta maneira, quando tão natural é querermos saber o que se passa nas nossas costas. É possível que o senhor tivesse querido punir a curiosidade como se se tratasse de um pecado mortal, mas isso também não abona muito a favor da sua inteligência, veja-se o que sucedeu com a árvore do bem e do mal, se eva não tivesse dado o fruto a comer a adão, se não o tivesse comido ela também, ainda estariam no jardim do éden, com o aborrecido que aquilo era. (Saramago, 2009, p. 101)

A constatação final de “caim” não deixa o leitor indiferente, mas antes meditabundo perante um “deus” dono de exacerbados traços de psicopatia, que se compraz na carnificina em série que gera:

Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas. (Saramago, 2009, p. 102)

A chacina virá a repetir-se no monte “sinai”, atestando que “deus” não tem competência para reprimir as pulsões transgressoras que o invadem. Esse episódio, assim como o do referente ao massacre dos inocentes já se encontra, é certo, nas linhas do texto parodiado. Porém, narrador-autor e “caim” assistem, estupefactos, e enquanto “simples repetidores de histórias antigas que somos” (Saramago, 2009, p. 107), às nefandas consequências do despeito divino. Não tolerando a presença de um bezerro de ouro, a quem os homens prestam adoração, o “senhor” assume as feições malignas de uma eficaz máquina assassina e entrega três mil homens à morte. O sangue abundantemente derramado, como se da terra jorrasse, deixa “caim” com a certeza de ter diante dos olhos um motivo fútil para tanta inclemência, ou seja “a prova irrefutável da profunda maldade do “senhor” (Saramago, 2009, p. 106).

Personagem modelada, dona de uma complexidade psicológica que se edifica ao longo da exegese, o herói verifica a existência de um problema moral inequívoco: por ter assassinado o irmão, “caim” foi condenado a “andar ao Deus dará”. Haverá então alguém que possa punir “deus” pelas sevícias hitlerianas cometidas? Quiçá o leitor possa equacionar a hipótese de o assassino “caim” pertencer a uma galeria de heróis questionadores e detentores de uma bagagem eticamente virtuosa. Deus o permita!

Ainda no que se refere ao episódio do monte “sinai”, importa salientar que o nosso protagonista, profundamente amargurado pelo castigo infligido aos homens, mostra-se conivente com Lúcifer, pois capta a validade da rebelião do mafarrico contra “deus”. Efetivamente, se o Texto Bíblico alude à inveja, como tendo estado na origem do desentendimento entre “deus” e demónio, o autor molda a verdade herdada, pelo viés de um

novo entendimento de feições carnavalescas: a indisciplina do anjo das trevas advém de ter sido instruído sobre o caráter demoníaco de “deus”. Ora vejamos:

Não bastavam sodoma e gomorra arrasadas pelo fogo, aqui, no sopé do monte sinai, ficara patente a prova irrefutável da profunda maldade do senhor, três mil homens mortos só porque ele tinha ficado irritado com a invenção de um suposto rival em figura de bezerro, Eu não fiz mais que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes, pensou caim, e logo continuou, Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito. (Saramago, 2009, p. 106)

No excerto acima apresentado, repare-se que o autor grafou o substantivo “Lúcifer” com maiúscula. Como se desenhasse uma genuflexão estilística, o autor quer deixar claro, “não vá o diabo tecê-las” [aspas nossas], que Satanás se encontra num lugar cimeiro, merecendo maior reverência do que “deus”. Enquanto é arquitetado o rebaixamento do divino, procede-se a uma certa dose de endeusamento do mafarrico, porque no que se refere à prática do Mal, “deus” parece ser exímio.

Mercê da consciência crítica de “caim” e do seu percurso de construção interior, existe uma lúcida percepção, por parte da personagem, do dever moral de realizar o Bem. Se o “deus” saramaguiano é o mentor do Mal, torna-se apenas “nuvem negra” (Saramago, 2009, p. 107), um lugar ermo onde ecoa o silêncio, pelo que deve ser convertido numa outra face do espelho: a busca perene, por parte dos homens, de um lugar ordeiro, de contornos benignos, onde cada qual pugne pelo aperfeiçoamento de uma espiritualidade que possibilite a simbiose com os deveres para com cada semelhante. É nessa luta diária de perseguir o Bem, que o homem alcança a deificação e, inversamente, “deus” é lançado na esfera caótica da aniquilação, no espetáculo grotesco do rebaixamento.

Antes de transitarmos para o episódio bíblico dedicado à arca diluviana, “caim” verifica que os homens estão entregues a contínuas guerras mortíferas. Assim sendo, e com ironia, o narrador afirma que a frase do “senhor”, segundo a qual os homens têm de crescer e multiplicarem-se, ganha pleno sentido. Se a “caim” já não espanta a mortandade com a qual se depara, a sua perplexidade volta-se, agora, para a divisão dos despojos de guerra, que incluem “deus” como beneficiário, tornando-o um homem rico. Estamos perante um ser

etéreo, ancorado ao materialismo, que prega o despojamento, mas que possui pés bem assentes no conforto terreno. O deus dos exércitos já não surge diante dos homens, preferindo ocultar-se por detrás das colunas de fumo que provoca... Talvez por “deus” estar embaraçado pelas falhas cometidas, afirma ironicamente o narrador:

(...) caim pensou, Está visto que a guerra é um negócio de primeira ordem, talvez seja mesmo o melhor de todos a julgar pela facilidade com que se adquirem do pé para a mão milhares e milhares de bois, ovelhas, burros e mulheres solteiras, a este senhor terá de chamar-se um dia deus dos exércitos, não lhe vejo outra utilidade, pensou caim, e não se enganava. É bem possível que o pacto de aliança que alguns afirmam existir entre deus e os homens não contenha mais que dois artigos, a saber, tu serves-nos a nós, vocês servem-me a mim. Do que não há dúvida é de que as coisas estão muito mudadas. Antigamente o senhor aparecia à gente em pessoa, (...) Agora, o senhor esconde-se em colunas de fumo, como se não quisesse que o vissem. Em nossa opinião de simples observadores dos acontecimentos andarão envergonhado por algumas tristes figuras que tem feito, como foi o caso das inocentes crianças de sodoma que o fogo divino calcinou. (Saramago, 2009, p. 112-113)

No discurso inflamado de “caim”, ao qual se alia, de modo conivente, uma galeria vastíssima de personagens ciosas de lançar no caos a figura divina, surge a faceta mefistofélica de “deus”. De facto, muitos são os cúmplices que engrossam as fileiras do desmascaramento, pondo o dedo nas chagas divinas, mostrando que a potestade está repleta de vícios cruéis: é falível, injusta, egoísta, vingativa, impiedosa, propensa a ordens descabidas, fulmina impiedosamente populações inteiras, possui parca compaixão pelos seus filhos, que usa enquanto meros fantoches, votando-os ao abandono. Mercê da insolência esclarecida e da postura *engagée* de “caim”, este ser etéreo surge, agora, despojado do seu cetro rutilante e da sua aura compassiva, dado que é humanizado e rebaixado ao nível do comum dos mortais, pelo que a noção judaico-cristã de um deus benigno, onipotente e justo é habilmente desconstruída, ao longo da diegese.

O intuito de Saramago, confesso ateu e deícida, é o de propiciar, na arquitetura romanesca, um diálogo veemente entre os seus arrojados protagonistas e a personagem “deus”, destronando-a. A intrusão saramaguiana pelo sagrado faz-se pelo prisma da retórica verbal acérrima, na qual está presente a negação da entidade divina e das suas facetas misericordiosas.

Contudo, a obsessão revelada nos seus romances pelo pertinaz questionamento a “deus” anuncia, inequivocamente, que a temática da religião constitui uma inquietação profunda do autor e a coluna dorsal do seu edifício literário. Toda a discussão erigida em torno do Todo-poderoso, toda a negação da existência de Deus acaba por constituir-se, a meu ver, enquanto postura de fé, compaixão e amor pelo próximo, preocupação para com o devir e as misérias da Humanidade. Neste contexto, Ana Paula Arnaut (2014) afirma que “o desejo de uma sociedade diferente daquela em que vivemos, mais justa e fraterna, não acarreta, necessariamente, a ideia de deslocalização ou de realocização espacial implicada nas utopias a que já nos referimos. Ele não implica também, o enraizamento e a responsabilidade da mudança em homens de eleição, estando ao alcance de qualquer um de nós, independentemente do género, religião ou raça” (p.38).

Deste modo, Saramago parece-me assumir uma postura profundamente cristã, uma aguda consciência moral e ética, um notável sentido de solidariedade e justiça, já que o autor confronta o Criador pelos erros e abusos cometidos, por ele e em seu nome, desde os primeiros alvares da Humanidade, conduzindo o leitor a uma reflexão crítica e à refutação do Mal.

O leitor cogitativo, facilmente, poderá constatar ecos dialogantes na relação entre “caim” e “deus” e a que se verifica em Oreste e Jupiter, personagens pertencentes ao texto dramático *Les Mouches* (1994), de Jean Paul Sartre. Ambos os protagonistas tecem uma ligação conflituosa com o divino, questionando os seus desígnios e insurgindo-se contra o atroz destino da raça humana às mãos de um deus impiedoso. Ambos os protagonistas têm por única razão a sua, sendo considerados as ovelhas tresmalhadas do rebanho, cuja liberdade constitui chaga aberta conducente ao exílio.

2. Caim e “lilith”: o ogresco abraço metafísico à vileza terrena

De acordo com o Texto Bíblico, após o assassinato do irmão, Caim rumo à Terra de Nod, onde tem um filho, Enoch, vindo a participar na construção de uma cidade que batiza com o nome do seu filho. Acerca da progenitora de Enoch, a Bíblia mantém um religioso mutismo, pelo que José Saramago aproveita para trilhar o universo ficcional e cria uma estonteante e inesquecível companheira de “caim”.

Na sua jornada dorida, “caim” envolve-se, inexoravelmente, e sempre em crescendo, com o mundo dos sentidos. Os apelos eróticos do início da sua jornada e o quadro clínico de

demência sexual mortífera que o atinge no final da exegese constituem duas pedras de toque da sua caminhada terrena do conhecimento de Si e do cosmos. Para Manuel Frias Martins (2014), Saramago parece estar ligado a um posicionamento criativo, segundo o qual a aventura da Humanidade anda de mãos dadas com a sexualidade e o sagrado.

Andarilho com a vida destruída por “deus”, “caim” chega à Terra de Nod, pequena povoação embrionária, na qual o narrador se detém, descrevendo-a como uma pequena urbe isenta de modernidade. Porém, tal não impedirá que se torne um *locus* precioso, já que irá proporcionar uma mudança de vida do protagonista, pois aí conhece uma mulher poderosa, senhora que “governa o rebanho” (Saramago, 2009, p. 52) da Terra de Nod e, como veremos adiante, tábuas de salvação e espelho de “deus” na Terra.

O ingresso de “caim” neste mundo marca uma nova etapa para o protagonista, já que este transita do universo aconchegante e envolto em inocência do ventre materno para um universo às avessas, repleto de dor e luxúria, porque liderado por uma figura feminina subjugadora do sexo dito forte, que moureja na edificação da cidade. Se, no Éden, “caim” havia ficado seduzido com a energia renovadora do ventre da Terra, se havia sido agasalhado pela ternura materna, sente-se agora enfeitiçado com o chamamento frutífero do baixo corporal de uma mulher igualmente propiciadora de vida. Afugentado pelo divino, “caim”, a mártir ovelha ronhosa, será abrigado nos braços retemperadores de uma mulher marcante.

No que se refere ao encontro entre “caim” e “lilith”, este parece estar ancorado numa dimensão onírica, embora se registre já prenúncio de fatalidade: é de um lugar sobranceiro, acima do plano terreno, num balcão, que a deslumbrante “lilith” assoma, absorta em pensamentos, qual deusa distante da esfera do comum dos mortais. De imediato, porém, surgem laivos de fantástico, presença do satânico e profecia aterradora:

Regressaram ao palácio, desta vez pela parte edificada anterior à ampliação em curso, e aí viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou Caim, E lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, oxalá, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com os seus feitiços, Que feitiços, perguntou Caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido. (Saramago, 2009, p. 54)

Com fama de feiticeira, “lilith” surge, de imediato, enquanto metáfora da aniquilação do homem pelo delírio dos sentidos. “Lilith” revelar-se-á dona de uma personalidade muito vincada, à semelhança das demais heroínas saramaguianas. O acompanhante de “caim” assevera-lhe que toda a mulher é oportunista e que, portanto, sensato será evitar tal ser. Contudo, é “lilith” a cercar “caim”, qual exímia predadora, visitando a pisa do barro onde este se encontra a laborar, conversando com o “olheiro do local” (Saramago, 2009, p. 55), aparentemente, de forma anódina.

Volvidos uns dias, um enviado do palácio intima “caim”, que tomara a identidade de “abel”, a apresentar-se no palácio, no qual irá experienciar um ritual de iniciação erótica com as escravas que lhe dão banho. Trata-se, a meu ver, de um momento de rutura com o “caim” oprimido pelo divino e envolto na pureza do éden, surgindo paulatinamente um ser que busca a sua completude: o divino na terra. O palácio onde a luxúria se faz presente constitui-se enquanto antítese de um manicómio localizado extramuros do palácio. Caim irá conhecer o libertador prazer físico nesse universo paralelo, tornando-se dono de uma capitosa paixão, unindo-se a “lilith” pela lei do amor, sentimento que o conduz à orla divina. Convém sublinhar, contudo, que o caminho até ao Amor não será assim tão linear, como procurarei demonstrar.

Regressando à cena lasciva protagonizada pelas escravas, o narrador, como se espetador se tratasse, entrega-se à descrição minuciosa do ato sexual e dos efeitos físicos advindos, usando uma linguagem crua e despida, portanto, de qualquer lirismo, sublinhando que se a carne é fraca, sê-lo-á por culpa da mente que facilmente cede a qualquer investida erótica. O narrador alude com insistência ao turbilhão de sensações físicas que visitam o corpo de “caim”, remetendo ao princípio, acentuadamente positivo, do baixo corporal típico do grotesco bakhtiniano.

Todavia, num assomo de lucidez, “caim” constata que acabara de cair na teia de uma paciente viúva-negra, preparada para o derradeiro golpe:

Um súbito relâmpago de lucidez iluminou o cérebro de Caim, para isto o tinham ido buscar à pisa do barro, mas não para dar gosto a simples escravas que outras satisfações próprias da sua condição deveriam ter. O aviso prudente do olheiro dos alvenéis caíra em cesto roto, Caim assentara o pé na armadilha para onde a dona do palácio o viera empurrando suavemente, sem precipitações, quase sem dar por

tal, como se estivesse distraída por uma nuvem que passava, a pensar noutra coisa. A demora do golpe final fora propositada para dar tempo a que a semente lançada à terra como por acaso pudesse germinar por si mesma e florescer. Quanto ao fruto, estava claro que já não teria de esperar muito para ser colhido. (Saramago, 2009, p. 58)

Chamado à antecâmara de “lilith”, “caim” assiste ao poder sedutor da jovem, que enverga com parco pudor um vestido, deixando adivinhar a beleza física de que é dona. O protagonista é colocado diante da imposição de permanecer no quarto de “lilith”, com a missão de impedir vigorosamente a entrada de intrusos, inclusivamente do próprio marido. Qual fervoroso peregrino diante da hierofania da Virgem Maria e posto em contemplação de “lilith”, magnânima feiticeira, que o submete, “caim” dá conta de um enlevo da alma que lhe tolhe o pensamento.

Porém, ao invés de sentir lisonja e prazer antecipatório pelo jogo de sedução, “caim” mantém-se vigilante, refletindo nas sábias palavras do oleiro e, vendo-se envolvido num ambiente que lhe causa receio, sente-se cativo. Encontra-se, de facto, num espaço circunscrito, com a vida colocada entre parênteses, quiçá a meio caminho entre a Terra e o Céu, ainda que não o suspeite:

(...) nesta antecâmara onde nenhum som exterior penetra, lilith e caim parecem dois esgrimistas que apuram as espadas para um duelo de morte. Lilith já não está, entrou no quarto e fechou a porta, caim olhou em redor e não encontrou outro refúgio que o banco que lhe estava reservado. Ali se foi sentar, de repente assustado com a perspectiva dos dias futuros. Sentia-se prisioneiro, ela mesma dissera, Estarás aqui dia e noite. (Saramago, 2009, p. 61)

Cabe ao narrador revelar as reais intenções de “lilith”, pois perscrutando-lhe a alma, comunica ao leitor, numa linguagem que ele próprio reconhece como boçal, que logo que assim o decida “lilith”, “caim ” tornar-se-á seu “boi de cobrição” (Saramago, 2009, p. 61), ficando bem vincado o ímpeto sexual animalesco que devora “lilith”. Porém, antes, “caim” é alvo do jogo de sedução de “lilith” e das vontades impulsivas do corpo, aparentemente envolto em “freios morais” (Saramago, 2009, p.61) deixando adivinhar que, em breve, o Mal fará a sua aparição apoteótica:

Levantou-se, ajustou- as pregas do vestido fazendo escorregar lentamente as mãos pelo corpo, como se estivesse a acariciar-se a si mesma, primeiro os seios, logo o ventre, depois o princípio das coxas onde se demorou, e tudo isto o fez enquanto olhava o homem fixamente, sem expressão, como uma estátua. (Saramago, 2009, p. 61)

Debaixo de um manto de suavidade de gestos, notamos que “lilith” esconde um perverso controlo dos ímpetos, pois a melíflua estátua parece reprimir os instintos, uma vez que está isenta de expressão. Contudo, apesar da inicial contenção, “não vão os caminhos dar todos a Roma, mas ao corpo” (Saramago, 1982, pp. 90-91), pelo que “caim” está ciente de que irá transitar de um inferno para outro, pois, aparentemente, o seu livre arbítrio parece posto em causa, num jogo sexual no qual a figura feminina toma a dianteira, adiando o assalto final para outro momento.

Nas derradeiras linhas do capítulo quatro, cabe à voz narrativa, perfeitamente conhecedora dos meandros da psique lilithiana e num elucidativo discurso em prolepse, deixar o leitor em estado de assombro e receoso pela “vida” de “caim”: logo que assim o queira, “lilith”, longe de se entregar, irá antes levar a cabo uma atitude ogresca: a de “devorar” (Saramago, 2009, p. 62) o amante eleito.

Nas linhas que inauguram o capítulo seguinte, posto diante do primeiro encontro erótico entre “caim” e “lilith”, o leitor verifica a presença de alguma frieza de espírito por parte de “caim”, que lhe possibilita manter os pés assentes na terra e não “se afogar no vórtice da luxúria” (Saramago, 2009, p. 63). Contudo, o mesmo não sucede com “lilith”, pois “caim” assiste, atónito, à sua metamorfose. Efetivamente, enquanto vítima consentidora, “caim” contempla uma figura vampírica entregue a um culto infernal de sacrifício, no qual a eventual ternura é substituída pelo sangue. A figura feminina surge enquanto espelho do Mal, entregando-se à voragem lasciva, ausentando-se do plano terreno, flutuando entre o Céu e a Terra, pois consumida que está pelo incêndio do delírio dos sentidos.

Repare-se, no excerto em questão, na expressividade dos verbos sublinhados e na presença da sinestesia, na qual sensações auditivas e visuais se fazem presentes:

Caim já entrou, já dormiu na cama de lilith, e, por mais incrível que nos pareça, foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como

possessa. Rangia os dentes, mordia a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu [sublinhado nosso]. Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexo por aqueles desgarrs de movimentos e vozes, mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, [sublinhado nosso], a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma, solicitava ou impunha, até ao acme dos orgasmos. (Saramago, 2009, p. 63)

Visível será, ainda, o desdobramento da identidade do protagonista, que contempla fleumaticamente a cena sob um ponto de vista algo distanciado, como se o sacrifício ali operado tivesse como destinatário um outro Eu da personagem. O herói contempla-se e, como afirma Bakhtin (1997), tal ato contemplativo decorre do “excedente da (...) visão interna e externa do outro” (p. 46). Ecos da sátira menipeia se tornam presentes, visto que o “fantástico experimental” (Bakhtin, 2010, p. 132) se imiscui, revelando uma perspectiva invulgar sobre o acontecimento, de modo a torná-lo mais inteligível: “caim” afasta-se de si verticalmente e observa-se, atônito.

Se, na primeira refrega com “deus”, “caim” considera que o “senhor” lhe havia destruído a vida, surge agora um insaciável demônio de saias, que parece determinado em acabar definitivamente com a existência de “caim”. Porém, o narrador sossega, com ironia, o leitor: apesar da exaustão e da extrema lividez de “caim”, nada há a temer, pois os sucessivos enlacs de amor nada mais são do que o espelho do “paraíso do alá que há-de ser” (Saramago, 2009, p. 64), onde os dois amantes se comprazem, comparados a músicos numa orquestra. Julgo que é a partir desta comparação com a arte da música que se configuram os prenúncios do nascimento do amor. Tudo não passa, portanto, de uma belíssima “festa dos corpos” (Saramago, 2009, p. 65), embora em boa verdade “caim” se esteja a tornar um espectro, levado à exaustão corporal. “Lilith” é, assim, uma dualidade que, ao mesmo tempo que seduz e proporciona alegria dos sentidos, também oferece a morte pelo excesso de energia e insaciabilidade, sendo, concomitantemente, anjo e demônio, à maneira da mulher do período romântico.

Curioso será constatar que a descrição saramaguiana nos oferece em eco, neste ponto, reminiscências da composição lírica censurada de Charles Baudelaire (1993), “Les Métamorphoses du Vampire”, de que aqui se apresenta um excerto:

La femme cependant, de sa bouche de fraise,
 En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
 Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
 Laissait couler ces mots tout imprégnés de musc :
 " Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
 De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
 Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
 Et fais rire les vieux du rire des enfants.
 Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
 La lune, le soleil, le ciel et les étoiles !
 Je suis, mon cher savant, si docte aux Voluptés,
 Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,
 Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,
 Timide et libertine, et fragile et robuste,
 Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,
 Les anges impuissants se damneraient pour moi ! " (p.116)

Na ótica bakhtiniana, a concentração no baixo corporal não é de todo disfórica, já que remete para a renovação da vida, a fertilidade, a abundância. Sem dúvida, “caim” encontra em “lilith” uma mulher poderosa que faz descer à Terra, e mais propriamente à antecâmara dos amantes, a esfera espiritual, constituindo os abraços do casal uma espécie de ressurreição: “lilith” esquece o marasmo que é viver com o marido “noah”, enquanto “caim” esquece, momentaneamente, os malefícios de “deus”. Porém, Real (1995) diz-nos que o corpo surge, na esfera religiosa, enquanto alicerce de dogmas morais, sendo que “o controlo das suas forças e instintos, estatui-se como a principal função da religião (...) liga-se o vício ao corpo e a virtude à alma e separa-se o mundo entre corpo e alma, mal e bem, Demónio e Deus” (p. 78).

Porém, em Saramago, corpo e alma não são incompatíveis: Caim e “lilith” atravessam um caminho pejado de luz, pelos apelos corpóreos, rumo a um profícuo renascimento. Lilith é aqui o ser fogoso e seráfico propiciador de regeneração, ser ambivalente associado a um par - o marido - que se ridiculariza e que é votado à morte. Lilith é a mulher ambígua, sensual mas falsa, de “rebaixamento e ao mesmo tempo de renovação da vida, onde [as suas propriedades morais] se opõem à mediocridade do parceiro (marido) (...) É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo o que é velho e acabado”

(Bakhtin, 1987, p.209). Assim sendo, esta mulher propicia o destronamento da decrepitude, mas também remete para o “princípio da vida, o ventre” (Bakhtin, 1987, p. 209).

Tranquilizado pelo facto de “caim” ter encontrado o Céu na Terra na pessoa da desvairada “lilith”, ao leitor, contudo, sobressalta-lhe o coração perante o ódio crescente do marido traído. Este engendra o desaparecimento de “caim”, lançando-lhe ao caminho um escravo traidor e três acompanhantes, que não logram concretizar o assassinio, graças a um elemento fantástico introduzido na narrativa: a transformação milagreira de uma espada dos meliantes em cobra, que provoca a debandada da quadrilha.

Quando volta a encontrar-se com “lilith”, o narrador-autor faz referência à tentadora beleza da jovem, contudo, desta feita, parece abandonar o estilo algo indecoroso, imiscuindo-se na tessitura textual um lirismo prazeroso, um pendor poético mais adequado com as efusões de amor, logo interrompido pelo exacerbado apelo dos sentidos:

Uma fina camada de suor lhe fazia brilhar a pele dos ombros, estava apetitosa como uma romã madura, como um figo a que já se lhe houvesse rachado a casca e deixasse sair a primeira gota de mel. A caim ainda lhe passou pela cabeça arrastá-la para a cama, mas desistiu da ideia, havia neste momento assuntos sérios a tratar, talvez mais tarde. (Saramago, 2009, p. 69)

Segue-se um comovente diálogo: “caim” revela a sua verdadeira identidade, pois dava pelo nome de “abel”, e apresenta o motivo pelo qual se encontra acossado mundo fora. Lilith crê que o “senhor” ofendeu o amado, reiterando o sôfrego desejo que nutre por “caim”. Tais confissões culminam em invariáveis enlances dos corpos, como se, de novo, o casal procurasse afastar a sordidez do mundo que os envolve e mergulhar, incessantemente, na renovação espiritual, até ao esgotamento corporal.

Após o êxtase, “lilith” está de facto renovada, toma as rédeas da situação e mostra-se determinada em pôr em prática a morte espiritual do marido, que convoca à sua presença. O casal oficial encontra-se há muito falido e há que dar o golpe de misericórdia... Sem preâmbulos, intima o marido a proceder à execução dos que perpetraram a emboscada a “caim”. Durante o diálogo grotesco entre marido ofendido e mulher vingadora, notar-se-á a indiscutível liderança feminina, o instinto de proteção sobre o amante e a humilhação extrema, concomitantemente trágica e cómica, que inflige ao marido:

O silêncio tornou-se palpável. Por fim, noah disse, Não tive nada que ver com o que

dizes ter acontecido, Cuidado, noah, mentir é a pior das cobardias, Não estou a mentir, És cobarde e estás a mentir, foste tu quem industriou o escravo sobre o que deveria fazer, e onde e como, esse mesmo escravo que, aposto, te tem servido de espião dos meus actos, ocupação em verdade escusada porque o que faço, faço-o às claras, Sou teu marido, devias respeitar-me, É possível que tenhas razão, realmente deveria respeitar-te, Então de que estás à espera, perguntou noah fingindo uma irritação que, apavorado pela acusação, estava longe de sentir, Não estou à espera de nada, não te respeito, simplesmente, Sou mau amante, não te fiz o filho que querias, é isso, perguntou ele. (Saramago, 2009, pp. 70-71)

Assistimos ao nascimento de uma mulher de crudelíssima postura pró-ativa, a deusa prepotente que assume não respeitar o marido, ainda que este lhe tivesse dado dez filhos. “Lilith” afirma desconhecer os motivos que subjazem a tal desrespeito, mas não deixa de referir com profunda ironia que, logo que venha a conhecer as razões, mandará chamar o marido para informá-lo. Em jeito de epílogo deste diálogo carnavalesco, desumano e derisório, “lilith” aconselha “noah” a evitar a morosidade, informando, ainda, que quererá estar presente no caso de haver tortura.

Assistimos, assim e ao longo do diálogo, às imposições da mulher domadora, no que tange à morte, como condição *sine qua non* para que a verdadeira vida e o amor possam ser mantidos a salvo e renovados. A tensão dialógica entre vida e morte faz-se presente e atinge o seu rubro, quando “lilith” pede a “caim” que mate “noah”, para que ambos possam atingir a liberdade absoluta. Neste trecho, a figura feminina, num curioso volte face, baixa a guarda e assevera ser, agora, escrava de “caim”. Levando ao extremo a subjugação em que se encontra, afirma-se capaz de receber nas suas mãos os excrementos do amado, caso este assentisse em cometer o assassinio pretendido. Contudo, num assomo de lúcida consciência, “caim” declina vigorosamente tal pedido e, de novo, a incansável busca de leveza, o voo libertador erótico invadem o quarto num abraço metafísico de extrema doçura, que enternecerá “lilith” ao ponto de quase lhe suscitar as lágrimas.

Vence, portanto, a celebração da vida e do Amor, na busca do enlevo do espírito levantado do chão quando, fora do ninho de Amor, grassa o intolerável fardo de viver. Neste passo de união dos corpos e da comoção advinda, apraz-nos colocar em eco uma intervenção do narrador do *Memorial do Convento*: “entre os amores dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se houvesse, a missa perderia” (Saramago, 1982, p.

137).

O casal transita, deste modo, de um tempo pretérito para um *tempo novo* [itálico nosso], de absoluta renovação, de desejada purificação, inaugurado pela concepção de um novo ser no ventre de “lilith”. A implacável divindade gera um filho a quem poderá entregar as chaves dos domínios da Terra de Nod. A verdadeira riqueza está, então e como o advoga Bakhtin, no baixo corporal e não no espaço celeste. Dá-se a permutação dos patamares hierárquicos: a paixão e pulsões do corpo são o avesso da finitude humana, pois constituem a eternidade divina na Terra, a ressurreição e a imortalidade nascem na pele de uma nova vida gerada.

O apaziguamento do espírito é, contudo, ilusório, pois “caim” crê que a chegada de um filho marca o final de uma etapa, pois o narrador astuto diz-nos que a História Oficial irá encarregar-se de fazer deste filho o descendente de “noah”. Todavia, com a irreverência que o caracteriza, o narrador-autor informa que, se a História silenciar “caim”, é sua intenção derrubar tal discurso prepotente e deixar o registo de que “caim” fez um filho à mulher de “noah”, bem como informar que o rebelde herói escolhe partir, tendo em mãos, não obstante, a difícil tarefa de anunciar que é seu desejo prosseguir a errância.

Posteriormente, o narrador comunica-nos que o propósito de partir foi bem aceite, tanto mais que o desejo carnal entre os amantes já se encontrava mitigado pela chegada da criança, reduzindo-se o amor a um “vulgar episódio de cama” (Saramago, 2009, p. 74) e, em alfinetada ao discurso oficial, conclui que este não lhe dedicará qualquer tipo de relevância, silenciando de todo este amor. Não o silencia o narrador-autor: após a descrição grotesca da morte dos facínoras burlescamente dependurados, o narrador invade a alma de “lilith” e antevê que continuará ligada a “caim”, perdurando na sua memória as lembranças do arrebatamento dos corpos.

A última noite de amor é descrita de modo a salientar a violência dos corpos que se devoram mutuamente, num último abraço metafísico, embora ogresco, não sem antes ter havido, na minha opinião, laivos de santidade, como é possível verificar no excerto que se segue:

Nessa noite, lilith e caim dormiram juntos pela última vez. Ela chorou, ele abraçou-se a ela e chorou também, mas as lágrimas não duraram muito, daí a nada a paixão erótica tomava conta deles, e, governando-os, novamente os desgovernou até ao delírio, até ao absoluto, como se o mundo não fosse mais do que isto, dois amantes que um ao outro

interminavelmente se devoravam, até que lilith disse, Mata-me. Sim, talvez devesse ser este o fim lógico da história dos amores de caim e lilith, mas ele não a matou. (Saramago, 2009, p. 76)

De facto, o *incipit* da paixão erótica é assinalado pela manifestação dos olhos dos amantes que, motivados pela emoção e entrega religiosa, derramam lágrimas, numa mimese da dor avassaladora que lhes invade a alma. O choro que se apodera dos corpos tem a conotação de penitência, funcionando como catarse libertadora, como se as lágrimas lavassem os espíritos e corpos pecadores que ali se unem. A emoção é tão pungente, que “lilith” implora a morte. “Caim” não lhe inflige a morte física, contudo, a relação parece estar condenada ao declínio após o enlace, já que o afastamento de “caim” do leito do Amor parece indicar a presença de fortes laivos disfóricos, pois o protagonista tem de cumprir o seu destino: partir, impelido pelo destino, para consertar os desvarios divinos.

Alguma santidade estará presente, todavia, no último enlace dos amantes, antes da partida de “caim”. Nos evangelhos, o narrador conta que uma mulher pecadora lavara os pés de Jesus Cristo com suas lágrimas. Quando, no Texto Bíblico, se alude ao arrependimento de Pedro, que negou três vezes conhecer Jesus Cristo, também se transmite que terá derramado lágrimas de profundo desgosto. Se a ironia e o riso subversivos estão presentes em Saramago, também o está o lado sério: as lágrimas fazem-se presentes, enquanto espelho da emoção da alma atingida pela beleza do absoluto no delírio dos corpos. O enlace físico dos amantes pode ser encarado como uma fuga transgressora, porque considerada pecaminosa. Contudo, o ato que ali perpetuam os protagonistas é o único que propicia a elevação do espírito à esfera divina, ou o “rebaixamento” do divino ao plano terreno, inundando, deste modo, de pureza nirvânica o quarto em que se encontram os namorados.

Tendo recebido o dom de peregrinar perenemente pelo mundo e pelo tempo, para testemunhar as vilezas do divino, “caim” é impelido a regressar à sacralidade do abraço de “lilith”, qual enseada amena, para novamente fruir os chamamentos da carne, oferecendo e recebendo a vida pelos sentidos.

Porém, quando reencontra “lilith”, volvidos dez anos de errância, “caim” está ciente de que terá novamente de partir dos braços da amada, dado que não é o mesmo homem, por ter assistido a rios de mortandade, que ainda estão por concretizar-se. Sente, efetivamente, que o contacto com a violência divina gratuita tem rasgado uma lacuna: falta cumprir-se o seu destino. Impelido a partir, a sua errância é novamente escolhida, pois tem um propósito

que deseja conhecer:

Não és o mesmo homem que dormiu antes nesta cama, disse lilith, Nem tu serias a mesma mulher se tivesses visto aquilo que eu vi, as crianças de sodoma carbonizadas pelo fogo do céu (...) Vivi o que tinha de viver, matar o meu irmão e dormir contigo na mesma cama são tudo efeitos da mesma causa, Qual, Estarmos nas mãos de deus, (...) Sinto que o que me acontece deve ter um significado qualquer, sinto que não devo parar a meio do caminho sem descobrir do que se trata, Isso significa que não ficarás, que partirás um dia destes, disse lilith. (Saramago, 2009, pp. 136 e 137)

Passados quinze dias, a inquietação em que se encontra o espírito de “caim”, mergulha-o em profundo tédio: considera inútil a permanência no palácio, pois nada mais há a fazer do que requebrar-se no leito de “lilith”. O leitor sente, pois, que o ímpeto da partida é avassalador e que o derradeiro confronto com “deus” é o que move, agora, “caim”, sendo que nem o filho o retém:

Tinham passado apenas duas semanas quando caim desapareceu. Havia ganho o hábito de fazer demorados passeios a pé pelos arredores da cidade, não porque estivesse necessitado de sol e ar livre como da outra vez, benesses naturais que efectivamente não lhe tinham faltado nos últimos dez anos, mas para escapar ao ambiente pesado do palácio, onde, além das horas passadas na cama com lilith, nada mais tinha que fazer, a não ser, sem resultados que valha a pena mencionar, trocar umas quantas frases com o desconhecido que, para ele, era enoch, o seu filho. (Saramago, 2009, p. 138)

Em jeito de conclusão, e no que se refere ao par amoroso, apesar da temática da viagem, e tal como o sustenta Manuel Frias Martins (2014), sexualidade e sagrado são as duas faces da mesma moeda. Porém, a figuração exegética da sexualidade transita, no último capítulo, do sagrado para o sacrílego, da vida para a morte: a paixão que gera vida e eleva os amantes à felicidade absoluta dá lugar à prática sexual desenfreada, imposta a “caim” na arca diluviana, sendo geradora de morte, pois está na base do sacrílego desígnio divino de *upgrade* da Humanidade.

3. Caim e as outras: a lúcida loucura e o delírio da morte

No capítulo doze, o protagonista é arremessado, “sem guia michelin” (Saramago, 2009, p. 153), num vale verdejante no qual se encontra depositada a arca de “noé”. A insurreição do protagonista manifesta-se pela presença intrigante de um barco enormíssimo, colocado num vale, em torno do qual labutam homens e mulheres. Deus surge e o diálogo entre este mau guardador de rebanhos e a sua ovelha ronhosa não tarda. Caim não perde a oportunidade de reivindicar esclarecimentos, a respeito do destino de “job” e, num discurso socrático habilidoso, leva a potestade a concluir acerca da existência de uma força situada acima do divino. Irritado, “deus” comunica a “caim” que não pode evadir-se do lugar em que se encontra. O cerco está, por isso, instalado e, em breve, a claustrofobia e a nova exigência do Todo-Poderoso darão lugar a um clamor de loucura.

Efetivamente, numa postura de total alucinação, o elemento divino vota o protagonista à absoluta exploração, quando lhe impõe a função de mero procriador, para que a Humanidade renasça das cinzas, qual Fénix. Num derradeiro assomo de insubmissão, vivenciando esse papel como grotesco e teratológico, porque é levado ao extremo o abuso à sua pessoa e, para que seja evitado o nascimento de uma Humanidade falível e infeliz, “caim” furta-se ao fardo de ser conivente com “deus”.

De facto, “caim” prova a sua liberdade e transforma-se em ogre, já que a máxima divina “crescei e multiplicai-vos” é virada do avesso. O protagonista, vivenciando uma lúcida loucura, torna-se dono e senhor da situação e impõe um sacrifício, no qual a posse carnal, entendida enquanto alimento espiritual, é seguida de derramamento de sangue, lembrando uma eucaristia, mas com contornos duplamente diabólicos e divinos. Ora vejamos.

Após o breve debate com “caim”, “deus” expõe o desígnio de lançar sobre a Terra o dilúvio regenerador, dado que se encontra pesaroso por ter criado uma Humanidade, que faz transbordar o mundo de maldades. O autor introduz, então, uma inversão carnavalesca, abrindo uma fenda literária, na qual se verifica um diálogo com o discurso científico e o princípio de Arquimedes, procedendo “caim” à contestação da possibilidade da arca flutuar:

Então caim disse, Com estas dimensões e a carga que irá levar dentro, a arca não poderá flutuar, quando o vale começar a ser inundado não haverá impulso de água capaz de a levantar do chão, o resultado será afogarem-se todos os que lá estiverem e a esperada

salvação transformar-se-á em ratoeira, Os meus cálculos não me dizem isso, emendou o senhor, Os teus cálculos estão errados, um barco deve ser construído junto à água, não num vale rodeado de montanhas, a uma distância enorme do mar, quando está terminado empurra-se para a água e é o próprio mar, ou o rio, se for esse o caso, que se encarregam de o levantar, talvez não saibas que os barcos flutuam porque todo o corpo submerso num fluido experimenta um impulso vertical e para cima igual ao peso do volume do fluido deslocado, é o princípio de Arquimedes. (Saramago, 2009, p. 159)

Deus não é assim tão poderoso, mostrando-se sempre falível e desconhecedor do mundo que criou. Em termos de conhecimentos do funcionamento da máquina do mundo, “caim” supera-o largamente.

Não posso deixar de referir que a leitura dessa passagem da obra pode suscitar um paralelismo intertextual com a obra *Sexta-Feira ou a Vida Selvagem* (1992), de Michel Tournier, uma vez que nela a voz narrativa informa da desilusão de Robinson por ter construído o *Évasion* longe da orla marítima:

Acabou por se decidir a lançar o *Evasão* ao mar. Verificou logo que era incapaz de arrastar por cima das ervas e da areia até ao mar aquele casco que devia pesar mais de quinhentos quilos. Na verdade, esquecera-se completamente do problema do transporte do barco até à beira-mar. Isso devia-se em parte ao facto de estar demasiado influenciado pela leitura da Bíblia, em especial das páginas que falavam da Arca de Noé. (...) Robinson cometera um erro fatal, ao não construir o *Evasão* directamente na praia. (Tournier, 1992, p. 20)

Regressando ao episódio da arca diluviana, a sua partida é precedida de uma refrega verbal, na qual “deus” é sabiamente levado a confessar a sua relação de parentesco com “satã”: para que o mafarrico não leve por diante o destronamento do divino, este contribui para que o Mal se expanda no mundo, oferecendo vítimas para que “satã” se mantenha entretido (Saramago, 2009). Dito de outra forma, “deus” acaba de levar a efeito a sua queda final, que o desmascara definitivamente, se algumas dúvidas ainda persistissem.

O certo é que “deus” não comparece ao lançamento da nau à água, pois outras preocupações maiores se levantam: verificar e ajustar as engrenagens dos mecanismos do planeta. Enquanto a arca voga ao sabor das correntes, “caim” entrega-se exemplarmente à

“atividade amatória” (Saramago, 2009, p. 172) com as noras de “noé”, que logo trata de lançar borda fora, dando início à limpeza purificante.

O autor-narrador não deixará que o narratário julgue “caim” como sendo execrável: aquando da morte pouco dignificante da mulher de “cam”, debaixo das patas de um elefante e envolta em excrementos, “caim” insurge-se contra “noé”. Questionando o facto de não ter sido limpa a vítima antes de ser lançada às águas diluviais e, perante a desprezível resposta de “noé”, “Vai ter muita água para se lavar” (Saramago, 2009, p. 173), “caim” mostra a sua indignação e o seu imo humano. Profundamente chocado com a maldade de “noé” numa hora tão trágica, “caim” passa a nutrir por “noé” um mortal ódio.

A limpeza étnica, por parte de “caim”, irá, meticulosamente, prosseguir: a mulher de “noé” leva a efeito investidas sensuais junto de “caim”, vindo a perecer às suas mãos, “cam” será empurrado para o mar, “jafet” será vítima de uma rasteira. As perdas de vidas humanas deixam “noé” arreliado, pois teme que os desígnios do “senhor” não vinguem. Por isso, dá luz verde a “caim”, para que procrie com quem bem entenda:

Deixemo-nos de rodeios e de meias palavras, disse, tens de pôr imediatamente mãos à obra, a partir de hoje é quando quiseres e como quiseres (...) Incluindo a tua mulher, quis saber caim, Insisto que o faças, a mulher é minha, posso fazer com ela o que me apetercer (...). Sendo assim, comecemos já, disse caim, manda-a ter comigo ao cubículo onde durmo e que ninguém nos venha incomodar, aconteça o que acontecer e ouça-se o que se ouvir, Assim farei, e que se cumpra a vontade do senhor, Amém. Não faltará quem pense que o malicioso caim anda a divertir-se com a situação (...) Caim debate-se com a sua raiva contra o senhor como se estivesse preso nos tentáculos de um polvo, e estas suas vítimas de agora não são mais, como já abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas para matar deus. (Saramago, 2009, p. 177)

Como é possível verificar, “caim” dá vazão à loucura que o invade: matar a prole corrompida é o santo caminho para aniquilar o incorrigível progenitor. A arca torna-se, deste modo, metáfora do berço do renascimento, ponto de passagem de um mundo perdido para um além redentor, ainda que pressuponha a presença da insânia e da morte física e psicológica.

Atónito com a dissolução dos costumes, a entrega das mulheres e respetiva bênção dos maridos, “caim” faz desaparecer, após o delírio dos corpos, as mulheres da família de

“noé” e os maridos sobrantes. Resta o patriarca “noé”, a quem “caim” não toca com um dedo, mas a quem sugere o suicídio, já que este se considera desonrado por não cumprir com o pedido do divino. Após o suicídio carnavalesco de “noé”, as últimas páginas da obra são dedicadas ao frente-a-frente entre o protagonista e seu criador, agora caído em derisão. O filho rebelde cumpriu o seu destino: deitar a máscara divina por terra, revelar que não há maior crueldade do que a dos céus e impedir que seja criada uma nova Humanidade feita à imagem e semelhança de “deus”.

Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste Abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. (Saramago, 2009, p. 180)

A atitude ogresca de “caim” perpetrada na arca não deixa de remeter para Michel Tournier, já que muitos dos seus heróis possuem a mesma pulsão de ultrapassar os limites da condição humana, transgredindo dogmas proibitivos e tornando-se monarcas do Mal pelo desejo de alcançar o sagrado, o poderio celeste que os desliga do chão vil.

Caim anuncia o definhar do universo divino, não podendo escancarar-lhe os olhos para a verdade, o herói não vislumbra outra saída que não a de infligir a morte catártica, o sacrifício das mulheres da arca. Para que a verdadeira vida, isenta de dor, possa ter lugar, é necessário que exista um antónimo do “deus” cruel. Para que seja evitado o círculo vicioso, que de novo mergulhará o mundo na morte e angústia, o protagonista toma as rédeas da situação, tornando-se onnipotente e descobrindo a hierofania da destruição de “deus” pela aniquilação, simultaneamente sacrílega e sagrada, do seu rebanho. Caim é a imagem de um novo Cristo, o espelho da incompreensão e perseguição, que leva por diante o sacrifício e resolve o conflito não só interior, mas também o que grassa no mundo. A religião institucionalizada, que impõe o domínio sobre as vontades deve ser “libertada, activada, expandida [para que possa florescer] o sagrado de cada um de nós em movimento transformador” (Real, 1995, p. 90). “La mort à bord” (Slataper, 1977, como cit. por Gasparro, s.d., p. 221) é perpetrada, na embarcação da Humanidade, por “caim”, qual Atlas carregando às costas um pesado fardo. Caim levanta-se contra a opressão “qu’aucun ideal

nouveau a su encore jeter à la mer avec un acte de vie, énérgique et brutal” (Gasparro, s.d., p. 221). A viagem imposta realiza-se, porém não se descortina um fim útil e reconfortante, por isso, encarar o futuro da Humanidade com confiança é contraproducente e há que lançar, borda fora, as intenções divinas.

Se “deus” despertou o mal que havia em “caim”, não logrou submergir o seu grande discernimento, a sua capacidade de avaliação ética. O divino foi mergulhado no caos, porque outro mundo se impõe. Cabe, então, a cada leitor, num prodigioso “efeito estético” (Iser, 1996, p. 16), porque decerto terá sido atingido pelo texto saramaguiano e seu apelo redundante, levar por diante a reformulação do cosmos, no qual vigorem deveres humanos a proteger.

4. O demónio benigno versus a face mefistofélica de “deus”

Na incursão subversiva ao Texto Bíblico, Saramago coloca em tensão dialógica o Bem e o Mal, “deus” e “satã” respetivamente. Sendo o “deus” saramaguiano uma maligna máquina implacável, surge o seu duplo: criação *versus* repetição, espelho mimético, dualidade que prolonga a reflexão do leitor. No capítulo onze, o protagonista dá consigo a penetrar, mercê do tempo elástico, na cidade de “job”. Ao caminho, surgem-lhe dois “anjos do senhor” enviados com a finalidade de o auxiliar. Um deles acaba por narrar que, num consílio celeste, “satã” estava presente e desafiou “deus” a pôr à prova os sentimentos religiosos de “job”, um homem cuja riqueza igualava as virtudes.

Deus que protegia “job” aceitou, porém, a aposta, permitindo a “satã” que subtraísse tudo quanto pertencesse a “job”. Tal atitude suscita, em “caim”, total repúdio e a certeza de que “deus” não ama o seu rebanho, insurgindo-se contra a surdez divina face aos pedidos de ajuda que todos dirigem a “deus”, enquanto este se compraz com um pacto com o diabo, concluindo “caim” que mais valia não existir “deus” (Saramago, 2009). O protagonista deixa, ainda, entender que as duas entidades são o espelho uma da outra, formando uma aliança implacável, na qual os plenos poderes foram delegados ao diabo. Este não hesitará em transformar, num ápice, a existência de “job”, destruindo-lhe todos os haveres. O narrador coloca, neste momento, a narrativa entre parênteses, para dar conta da sua estupefação ao constatar que “satã” utiliza, como bem entende, de furacões e do fogo divino. A voz narrativa conclui que uma das duas situações seguintes deve ser encarada como

verdadeira: ou “satã” é mais poderoso do que “deus” ou existe uma convivência implícita e funesta entre o Mal e o Bem, que lança o mundo numa miséria total.

Passados alguns dias, o narrador informa que nova assembleia divina irá ter lugar, à qual não irá faltar a presença do diabo. A fala de “deus” é reveladora da sua fraqueza: reconhece que foi instigado pelo mafarrico a conspirar contra um homem inofensivo, infligindo-lhe um castigo imerecido. Satã desafia, de novo, “deus”: bastaria que a doença se abatesse sobre “job” para que este amaldiçoasse “deus”. De novo ludibriado pela malícia do Mal, “deus” aceita a aposta. Ingenuidade ou verdadeira face mefistofélica de “deus” em ação?

Caberá à mulher de “job”, que a narrativa bíblica manteve em silêncio, apesar de ter perdido dez filhos, tornar-se parceira de “caim”, fazendo soar a sua voz rebelde no desmascaramento da faceta maligna de “deus”, levando a efeito um poderosíssimo diálogo argumentativo com o marido. Cúmplice com o narrador-autor, com “eva”, com “caim”, a mulher de “job” agiganta-se e institui um discurso libertador da opressão sanguinária divina. Segundo ela, o diabo é tão-somente o prolongamento do braço de “deus”, dobrando-se à vontade divina que, em conclusão, tudo decide:

Disse o senhor, Aí o tens à tua disposição, mas com a condição de que lhe poupes a vida, Isso me basta, respondeu satã e foi dali aonde estava job a quem, em menos tempo do que leva a dizer amém, cobriu de horríveis chagas desde a planta dos pés ao alto da cabeça. Havia que ver o infeliz sentado na poeira do caminho enquanto ia raspando o pus das pernas com um caco de telha, como o último dos últimos. A mulher de job, de quem até agora não tínhamos ouvido uma palavra, nem sequer para chorar a morte dos seus dez filhos, achou que já era hora de desabafar e perguntou ao marido, Ainda continuas firme na tua rectidão, eu, se fosse a ti, se estivesse no teu lugar, amaldiçoaria a deus ainda que daí me viesse a morte, ao que job respondeu, Estás a falar como uma ignorante, se recebemos o bem da mão de deus, por que não receberíamos também o mal, esta foi a pergunta, mas a mulher respondeu irada, Para o mal estava aí satã, que o senhor nos apareça agora como seu concorrente é coisa que nunca me passaria pela cabeça, Não pode ter sido deus quem me pôs neste estado, mas satã, Com a concordância do senhor, disse ela, e acrescentou, Sempre ouvi dizer aos antigos que as manhas do diabo não prevalecem contra a vontade de deus, mas agora duvido de que as coisas sejam assim tão simples, o mais certo é que satã não seja mais que um instrumento do

senhor, o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome. (Saramago, 2009, pp. 146-147)

Consciente da desgraça em que foi lançado, “job” não renega “deus”, mas alcança a catarse com um atormentado esconjuro dirigido ao dia do seu próprio nascimento, deixando “caim” ainda mais abespinhado: “deus” ganhou a aposta, pois tem a prova de que “job” lhe é imensamente fiel. Porém, para ficar a saber o que já sabia à partida, deixou o crente em chagas purulentas, sem prole e na miséria. Trata-se de uma situação completamente dispensável, que apenas incrementa a consternação, ira e loucura de “caim”. Munido de um “discurso vigilante” (Martins, 2014, p. 176) imbuído de espírito cristão, porque sedento de justiça, “caim” manifesta a esperança de que “satã” receba um requintado castigo. Porém, fica a saber pelos anjos que o diabo irá permanecer impune.

Perante o esmagamento provocado por uma realidade desumana, a que são votados “caim” e seus cúmplices, dá-se uma troca dialógica entre o lado supostamente luminoso e o lado lunar de dois universos, afinal, isentos de balizas. O mal grassa e é impossível subvertê-lo pelo riso: o protagonista sofre com as dores do seu semelhante e a única saída vislumbrada é a fuga. De facto, no capítulo seguinte, o herói trágico já se encontra no cenário que acolhe a nau diluviana, na qual dá vazão ao desconcerto interior que o invade, fruto da manipulação divina.

Curioso será constatar que “deus” assume parte da culpa, no assassinio de “abel”, parecendo ao narratário, que ao longo da exegese, o “deus” saramagiano é capaz de uma tomada de consciência, expiando a sua culpa e melhorando a sua postura. Contudo, a onnipotência e a cegueira impedem o ser celeste de alcançar o conhecimento sobre si, de se edificar eticamente e de travar a mortandade, ao invés de “caim” que, paulatinamente, alcança a noção de pecado, justiça e compaixão, sendo invadido por uma espiritualidade saudável.

Profundamente desgostoso perante o perfil demoníaco de “deus”, o narrador-autor havia deixado escapar, no terceiro capítulo, uma frase enigmática: “Deus está inocente, tudo seria igual se não existisse” (Saramago, 2009, p. 38). De acordo com Manuel Frias Martins (2014), o sentimento de pavor experienciado por “deus”, faz com que sinta culpa pelas falhas das criaturas que gerou. Por outro lado, tal culpabilidade é debalde, já que nem “deus” nem os homens aprendem a respeitar a vida e o ser humano. No episódio de Isaac, por exemplo, “deus” impõe o sacrifício demoníaco, atitude fundamentalista de puro terrorismo, que põe a

nu a verdadeira face divina. No episódio da aposta entre “satã” e “deus”, está afastado qualquer sentimento de culpa por parte do divino. Haverá, talvez, lugar a indemnização que não fará, contudo, ressuscitar os filhos de “job”. Para “caim”, para o autor-narrador e para o leitor, o Mal hiperbolizado na aliança com as trevas atinge um paroxismo insustentável: há muito que já nada faz sentido. A influência do demónio parece ser benigna face ao poderio mefistofélico de “deus”.

Esta postura saramaguiana encontra eco no artigo “ O Factor Deus” (Saramago, 2001), onde o Nobel afirma que, dada a proliferação da violência de toda a espécie:

(...) Deus está inocente. Inocente como algo que não existe, que não existiu nem existirá nunca, inocente de haver criado um universo inteiro para colocar neles seres capazes de cometer os maiores crimes para logo virem justificar-se dizendo que são celebrações do seu poder e da sua glória (...) (p. 25)

Não restam dúvidas acerca do reflexo literário, do excerto acima, operacionalizado nas obras *Caim* (2009) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Deus é inocentado, porque simplesmente não existe: o Mal impera e a inoperância divina sobre essa matéria tem proporções bíblicas. Se é certo que o autor perscruta o Texto Sagrado e nega “deus”, abrindo brechas incómodas e criando novas significações, a inversão parodística patenteada visa fornecer uma réplica literária que apela à instauração de uma nova ordem moral, onde o Bem seja capaz de destronar o Mal.

II. A subversão humorística em *Gaspard, Melchior et Balthazar*

Como o afirma Arlette Bouloumié (2000), com a publicação do romance *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), já Tournier procedia ao enaltecimento do riso e da ironia, através da prece de Robinson dirigida ao sol:

Enseigne-moi l’ironie. (...) Donne-moi le visage de Vendredi épanoui para le rire, taillé tout entier pour le rire... Cet œil toujours allumé para la dérision, fendu par l’ironie (...) Ce balancement de la tête l’épaule pour mieux rire, pour mieux frapper de risibilité toutes choses qui sont au monde, pour mieux dénoncer et dénouer ces deux crampes, la bêtise et la méchanceté. (Tournier, 1967, p. 217)

Bouloumié (2000) acrescenta, ainda, que a temática do riso é recorrente na sua obra, detetando-se em *Le Vent Paraclet* (2005) et *Le Pied de la Lettre* (1996). A reescrita do *déjà-dit* é uma prática adotada por Michel Tournier, convocando o leitor cogitativo a proceder ao adequado afastamento crítico e a articular hipotexto e hipertexto. A inversão faz-se presente na obra do autor, sem laivos de subserviência, cabendo ao leitor descortinar sentidos, sendo que humor, riso e cómico têm um lugar de prestígio, quando se pretende refletir sobre as ambivalências que atingem as personagens mergulhadas num mundo absurdo.

A obra de Tournier encontra-se semeada de um cómico com função lúdica surgido, por exemplo, de uma situação grotesca, vejamos, como exemplo, a obra *Sexta-Feira ou a Vida Selvagem* (1992), na qual o leitor se diverte com a explosão da gruta onde o protagonista guarda os barris de pólvora, ou com a desobediência de Sexta-Feira que, à escondida de Robinson, veste catos com o vestuário e as joias que Robinson guardava religiosamente numa arca, ou ainda com os banhos de lama do protagonista. Por vezes, a escrita subversiva tournieriana preserva um humor subreptício, com sentidos fugidios e subtis cambiantes, outras vezes, torna-se nitidamente malicioso, outras vezes ainda, emerge subversivo, tal como o riso recorrente e ofensivo de Sexta-Feira, que nega a tradição e a sociedade organizada por leis e normas. Partilho da opinião de Bevan (1986), para quem existe outro tipo de cómico, profundamente sério, na obra de Tournier, que se imiscui numa estética e ética marcadas pela inversão, ambivalência, oposição binária, dialética e dualidade. O humor, para um escritor sério, torna-se problemático e raro, confirma ainda Bevan (1986), tanto mais que, como o afirma Tournier, “Les écrivains qui unissent comique et cosmique se comptent sur les doigts d’une seule main” (Tournier, 2015, p. 194). Porém, para o escritor, o humor é um ingrediente necessário, que convoca a reflexão séria em torno de verdades assumidas:

J’espère que l’humour est partout sensible dans tout ce que j’écris. Sinon, tant pis pour moi. L’humour que je vise ébranle en profondeur tout l’édifice de nos idées, conventions, règles du jeu, etc. (...) C’est un humour qui aggrave le propos au lieu de l’alléger. Sa formule pourrait être: plus je ris moins je plaisante. (Tournier (1978), cit. por Brochier, 1978, pp. 11-12)

O discurso parodístico, no qual o humor emerge sob a forma de hipóbole caricatural, humor alegre e pueril, riso marginal, faz-se presente na inversão tournieriana dos mitos, em

várias das suas obras. Nos contos reunidos na obra *Le Coq de Bruyère* (1978), o autor recupera o mito do Polegarzinho, criado por Charles Perrault (no conto *La Fugue du Petit Poucet*), bem como o mito de Caim (no conto *La Famille Adam*), que vota à desconstrução carnavalesca.

Tal sucede, de igual modo, na obra *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980), na qual o autor abraça pares inconciliáveis, tais como profano e sagrado, insignificante e sublime, alto e baixo, açúcar/céu e sal/inferno, aproximando-os e virando-os do avesso. O sacrilégio é aparente, já que o autor parte do Sagrado, instala o desequilíbrio e volta verticalmente o olhar das personagens, de novo, para o Sagrado. Na obra em apreço, veremos adiante que a paródia e a sátira se associam ao riso alegre e genuíno (humor branco), mas também ao riso grotesco e macabro (humor negro), apontando para uma visão autoral transgressora de um mundo que se pretende desmascarar.

No que se refere ao humor negro, debruçar-me-ei sobre o relato de Herodes, urdido de riso grotesco, que o autor faz surgir antes da intervenção dos animais do presépio. Metáfora do Poder, o rei terrífico irá suscitar um diálogo entre os Reis Magos, em torno do poder e dos seus malefícios. O grotesco torna-se, assim, inquestionável. O surgimento dos discursos da taciturna vaca e do palrador burro, imediatamente a seguir ao capítulo dedicado a Herodes, apresenta subversividade, pela discrepante ternura e pelo inequívoco humor. Após os relatos do cruel Herodes, o lirismo, a reverência, a ternura e o humor branco invadem a tessitura narrativa, estando presentes no capítulo dedicado à narração, na primeira pessoa, dos animais do presépio, que carinhosamente oferecem calor e espaço de segurança ao Salvador. Instaura-se, portanto, uma atividade lúdica entre autor, narrador e narratário, na qual, como o afirma Jonathan Krell (1994) não se encontra invalidada a convivência do humor e do esoterismo, já que o riso auxilia no enfrentamento de um mundo incongruente.

A primeira subversão tournamentiana ocorrida em *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) toma forma através do título da obra: para Tournier, a identidade uma dos Reis Magos tem pouco sentido, pois o narratário assiste ao percurso individual, às dores individuais de cada um destes reis, em discurso direto, ao longo dos três primeiros capítulos da obra. A aventura coletiva não é relevante, nem tão pouco o episódio central de Belém, em si. O que se assume como digno de ser criado é o período de derrota e desgosto interior, que antecedeu a partida e a epifania que sobreveio após a visita ao Menino, em Belém. Entre o poder temporal e o poder celeste de Melchior, o amor enganoso e o amor eterno de Gaspard, a

paixão pelas artes e a verdadeira arte cristã de Balthazar, que lugar ocupa o mefistofélico Herodes na exegese? Os Reis Magos transitarão do rei dos homens para o rei dos Céus, descobrindo que a demência que invade o poder terreno é, afinal, inevitável e que há que buscar a congruência e o amor no plano divino. Contaminados pelo plano terreno onde vivenciaram o inferno, os três Reis Magos partilham o banquete de Herodes e o abismo surge de modo grotesco diante deles.

Vislumbra-se, ainda, outra subversão, que surpreende o leitor: Taor, o quarto Rei Mago ficcionado encontra-se ausente do título, porém esta densa personagem imensamente sofrida invade a exegese, sendo que o narrador sobre ela se detém amiúde.

Sendo a paródia um afastamento quanto ao texto parodiado, um exercício imitativo pelo avesso, o autor que parodia transforma um texto sagrado em profano, lançando a semente de comédia para melhor carnavalizar, melhor denunciar, melhor dessacralizar um mundo opressor. Como vimos, José Saramago parodia a esfera religiosa, promovendo o seu destronamento. O mesmo sucede com Tournier, que se volta para o poder terreno, ao qual alia violência e crueldade e, pela paródia, pelo humor e pelo grotesco, procede ao seu destronamento, instalando um Rei Melchior incrédulo:

Est-ce donc cela, le pouvoir? Se demande Melchior. Cet infect magma de tortures et d'incestes, est-ce le prix qu'il faut payer pour être un grand souverain dont la place se trouve marquée à tout jamais dans l'histoire? (Tournier, 1980, p. 149)

Para além da subversão existente no título, existe outro logro: a obra não é dedicada apenas a estes reis. De facto, a narrativa tournieriana procede a uma releitura das origens da História, apresentando o rei Herodes, e o seu derisório poder sanguíneo, mergulhado em traições e desespero. Apesar da introdução deste rei estar documentada pela consulta aos dados históricos, como o sublinha o autor no *post-scriptum* da obra, o humor e riso macabro são introduzidos face ao texto parodiado e irradiam a sua presença para melhor denunciar a incongruência e iniquidade do poder terreno. *Ridendo castigat mores*, já afirmava o nosso dramaturgo Gil Vicente.

Michel Tournier gera, como vimos, um quarto rei, sublimemente ficcionado, que não viu a sua presença anunciada no título, porém deixa uma marca indelével no leitor, pelo humor pueril que carrega e pelo magnífico poder inventivo do autor. Taor é poupado ao banquete ogresco de Herodes, embora experiencie a amargura da era do sal. Verificamos

que os Reis Magos partiram numa jornada que os levou da sua queda até à espiritualidade redentora. O quarto Rei Mago também realizará um périplo bem-sucedido, ainda que urdido de dor, que o levará a alcançar a plenitude e a vida eterna, ao invés do “caim” saramaguiano.

O humor está presente, ainda, em inúmeros momentos da obra, em pinceladas geradoras de riso, ora alegre, ora escarnecedor (Tournier, 1980): no mercado de Baalouk, Gaspard paga adiantada a compra de um unicórnio, uma fénix e um dragão; na cena de troca de identidades entre o rei Gaspard e Biltine, entregues a um grotesco faz de conta; na lauta e excêntrica ementa que antecede o enlace entre rei e escrava; no vômito derisório que provoca o esmorecimento de Gaspard; nos discursos dos animais do presépio... São inúmeros os momentos, cabe ao leitor cogitativo tomar consciência do afastamento entre Texto Sagrado e texto posterior, desvendando sentidos conotativos, polissêmicos, imagens, paradoxos, oxímoros; deliciar-se com o derrubar de discursos empedernidos e tiranos, comprazer-se com a ironia em desconstruir preconceitos e... pegar na chave da descodificação e sorrir com o autor.

1. Da insípida infância para a malignidade de Sodoma: Taor ou a fusão com o divino

A Tradição Bíblica atravessa a obra de Michel Tournier, constituindo-se enquanto fonte inspiradora com a qual o autor mantém um diálogo estreito. Dialogando com o pretérito, Tournier procede à transferência de discursos outrora proferidos que, mercê da sua hábil releitura, aninha no seio da sua criação literária, insuflando-lhes uma nova alma.

Subjugados pela faceta lúdica do autor, os discursos *déjà dits* reemergem, em apoteose, maravilhando o narratário pela convocação da subversão, do humor e da inefável transcendência. Michel Tournier edifica, tal como o afirma Luciana Penteliuc-Coosman (2011), o seu projeto literário na escrita-leitura-reescrita :

(...) qui tout en se greffant sur des textes antérieurs et en réinterprétant des mythes et des histoires que tout le monde connaît, fonde une œuvre original (...). Dans l'espace de liberté qu'elle crée, cette œuvre instaure un univers imaginaire ludique, parodique et subversif, humoristique et ésotérique à la fois, où le jeu est toujours sérieux et le rire toujours grave. (p. 91)

Pelo preenchimento dos vazios deixados pelo Texto Sagrado mercê da vasta imaginação autoral, o leitor assiste ao nascimento das angústias dos três Reis Magos,

acompanha o circuito ascendente de autoconhecimento, faz-se testemunha de uma jornada marcada pela morte inicial rumo a um valioso renascimento validado na gruta divina.

Todavia, é no último capítulo da obra que o autor magistralmente adiciona um elemento subversivo, saído inteiramente da sua visão onírica do cosmos, em total desacato, portanto, com a verdade oficial da Tradição Bíblica. É pela vasta iconografia e pelas poucas referências bíblicas que os Reis Magos emergem enquanto seres de papel imbuídos de profundidade literária. Surge-nos, assim, um quarto Rei Mago, Taor, soberbamente fantasiado, profundamente solitário, sendo a construção do seu Eu o fito da sua jornada, marcada pela descida aos infernos, que lhe potencia uma notável hierofania. Como afirma Serge Koster (1986), tal como Gaspard, Taor vivencia a inversão dos signos, já que a perambulação da personagem o conduz do açúcar para o sal, da sensaboria para a sabedoria, pagando um alto custo com o sacrifício da carne, que o capacita, contudo, a alcançar um avultado benefício na alma: a redenção.

É possível afirmar, que a personagem se encontra, inicialmente, destinada à viagem, sendo forçada ao nomadismo, pelo facto de ter crescido numa *ilha de solidão* [itálico nosso], já que a ambiciosa progenitora o procura manter afastado do poder e entretido com assuntos perfeitamente frívolos. A existência de Taor encontra-se esvaziada, portanto, de afeto e marcada pela degustação desenfreada de manjares açucarados, o que indicia uma fratura interna do Eu associada ao desejo de demanda de Si próprio. O corpo de Taor encontra-se, antes da partida, aflagado pelo voluptuoso açúcar e entregue a um narcisismo primitivo, porém, a alma vivencia a rutura e deseja o supremo alimento.

Para que a personagem alcance o patamar do inelutável sagrado, tem primeiramente de vivenciar a dilacerante antítese de “ser”, descer uma escada em caracol de sofrimento e perseguição, para melhor empreender a ascense e união serena entre o corpo e a alma. Assim o sustenta David Platten (1999):

The arrival on centre stage of the legendary fourth King, Taor, injects a stream of fantasy into the principal vein of the nativity narrative. Taor hails from distant shores. Like many other Tournier protagonists he is on a learning curve. (p.139)

Para que se dê a mutação interior de Taor, torna-se necessário que a personagem perambule mundo fora rumo a Belém, se depare com um sem número de dificuldades, que

se constituem enquanto degraus de uma escada que, ambivalentemente, atrai para o chão vil e eleva aos céus. A atração tournieriana pelas relações binárias, ainda que estas sejam marcadas pela antinomia, remete para o convívio, embora surpreendente, de realidades dicotômicas.

É a sôfrega demanda da receita do Rahat-loukoum que despoleta a perambulação da personagem e o naufrágio interior. Trata-se de um motivo anódino, que contudo potencia, como o faz notar Serge Koster (1986), um inevitável paralelismo com a via-sacra de Cristo, constituindo-se, ainda, a meu ver, uma caminhada às avessas da que empreende o “caim” saramaguiano. Taor é um jovem de vinte anos, que a mãe procura afastar do poder e que vê o seu *fatum* alterar-se com um saboroso cubinho de rahat-loukoum e com a informação de que o mundo está prestes a assistir à chegada de um alimento supremo.

Como o sustenta Jean-Paul Guichard (2006), a demanda das delícias gustativas leva o protagonista a descobrir o verdadeiro alimento espiritual, caminhando do trivial para o sério, da infantilidade para a maturidade, ainda que às suas custas. Efetivamente, o corpo sofredor é rasgado por chagas purificadoras, que lhe transmitem uma beleza e lhe abrem a via para um estágio superior, pois o Eu colhe, nas provações, a força para alcançar a superação de Si próprio.

Frequentemente, Michel Tournier compraz-se em explorar a noção de inversão binária, acolhendo na sua obra antinomias, situações que atraem um espelho antitético, pelo que o naif príncipe Taor transita, em vertigem carnavalesca, do inofensivo e melífluo mundo da infância para as agruras do salgado mundo adulto. É a personagem que resolve, por mote próprio, escapular-se do seu berço geográfico de relativo conforto, no qual os afetos maternos não abundam, ao contrário de “caim” que se vê impelido a abandonar o dulcíssimo colo materno e a vagar eternamente num mundo “sem rei nem torre”. Apesar de nunca ter saído do seu reino, é com alegria e sem quaisquer laivos de remorsos que Taor se afasta do ninho, pela via marítima, sendo que a mãe prontamente coloca à sua disposição cinco navios, cinco elefantes e um hiperbólico carregamento de iguarias adocicadas.

Os preparativos da viagem arrancam a personagem da letargia nociva experimentada até então, começando a desenhar-se um perfil psicológico marcado pela competência e autoridade. Porém, o quarto Rei Mago tem de vencer várias etapas, que o capacitam a alcançar, posteriormente, a inefável transcendência. A primeira prova ocorre quando os elefantes, colocados cada um num navio, iniciam uma revolta, que, por pouco, não provoca

um naufrágio. Posteriormente, a fúria dos elementos marítimos e o surgimento de uma medonha tempestade suscitam o primeiro contacto do protagonista com a malignidade do sal, sendo que o narrador não reprime a sua intrusão e, em prolepse, anuncia que uma prova bem mais dolorosa e duradoura, em breve, atingirá o príncipe Taor.

Procurando socorrer Yasmína, o elefante fêmea que se encontrava no casco do navio, o príncipe experiencia a camada baixa do mundo sensível, o impulso terreno de absorção, ao escorregar nos dejetos do elefante, compreendendo nesse momento a pequenez da sua vida anterior, confinada à puerilidade:

Taor était plusieurs fois descendu auprès d'elle, mais il avait dû renoncer à ses visites après qu'un soubresaut du navire l'eut roulé dans les déjections qui souillaient le sol, et que la masse de son amie eut failli l'écraser. Cette première épreuve ne lui faisait pourtant pas regretter d'être parti, car, en s'éloignant de Mangalore dans l'espace et le temps, il commençait à mesurer l'insignifiance de la vie où sa mère l'avait confiné entre ses jujubiers et ses pistachiers. (Tournier, 1980, p. 185)

O leitor sente que, paulatinamente, a personagem trilha um caminho ambivalente, feito, numa primeira instância, de descida ao inferno e, posteriormente, de renascimento deificado. Neste âmbito, Bakhtin (1987) assevera que “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (p. 19).

A lucidez do protagonista torna-se visível, quando se dá conta de que o seu escravo, outrora tão propenso à intriga e ao convívio insano com o poder, inicia uma purificação do Eu diante da investida animalesca das forças dos elementos naturais. Taor descobre no Outro, em toda a sua beleza, como se estivesse diante de um espelho, o nascimento de virtudes, tais como a coragem, a lucidez e o entusiasmo jovial. Julgo que o leitor também vislumbra que o reflexo do grandioso empreendimento por terra e por mar também se verifica em Taor, que se torna dono de virtudes insuspeitas, pois todo o ser humano é o espelho das suas façanhas ou derrotas:

Taor constatait que son compagnon et premier esclave qui se dépensait au palais pour assurer sa fortune par des intrigues tortueuses, se trouvait grandi et comme purifié par l'assaut des éléments bruts, tant il est vrai que nous sommes toujours plus ou moins le

reflet de nos entreprises et de nos achoppements. En découvrant son visage un bref instant dans la lumière d'un éclair, Taor fut surpris de son étrange beauté faite de courage, de lucidité et de juvénile ardeur. (Tournier, 1980, p.185)

Porém, a caminhada terrena de desastres sucede-se: um dos elefantes investe na quilha da nau e morre exangue, sendo a embarcação atacada pelas aves de rapina. A expedição procura, posteriormente, retemperar forças numa ilha agasalhadora. Aí, Taor recebe uma lição de vida, vindo a constatar que o despojamento não se agrega forçosamente à escravidão, nem a riqueza à aristocracia, já que o chefe da tribo, que o recebe, advoga a frugalidade e o nomadismo despojado, como trilhos que possibilitam a comunhão do corpo com o espírito:

Nous autres, nomades du désert, nous avons choisi la frugalité la plus extrême, jointe à la plus spirituelle des activités physiques : la marche à pied. Nous mangeons du pain, des figues, des dattes, des produits de nos troupeaux, lait, beurre clarifié, fromages très rarement, viande encore plus rarement. Et nous marchons. Nous pensons avec nos jambes. Le rythme de nos pas entraîne notre méditation. Nos pieds miment la progression d'un esprit en quête de vérité, une vérité certes modeste, aussi frugale que notre alimentation. Nous remédions à la cassure entre nourriture et connaissance en nous efforçant de les maintenir l'une et l'autre dans leur plus extrême simplicité, convaincus qu'on ne fait qu'aggraver leur divorce en les élaborant toutes deux. (Tournier, 1980, p. 191)

Ainda que a personagem não alcance, de imediato, a profundidade da experiência e do discurso do chefe da tribo, Taor está agora convicto de que a demanda da receita do rahat-loukoum se encontra carregada de simbologia, se reveste de um significado ainda insondável, surgindo enquanto pretexto benigno para o engrandecimento interior do protagonista.

A caminho de Belém, e após a perda de Yasmina, único elo com o feminino pernicioso, Taor encontra os três Reis Magos que já regressavam da gruta divina. Cada um deles apresenta a síntese do ensinamento que colheu da caminhada e do encontro com o Menino. Taor é depois alertado para o facto de chegar atrasado ao evento do nascimento divino e da possibilidade da gruta já se encontrar vazia. No dia seguinte, a expedição do príncipe Taor retoma o caminho para Belém, porém uma chuva intensa faz derreter a carga

açucarada de um dos elefantes, que atacado por abelhões, sofre um fim grotesco. Paulatinamente, o protagonista perde a sua ingenuidade inicial, especialmente quando constata que o seu escravo não está pronto a segui-lo por toda a parte.

Chegado a Belém, o protagonista torna-se consciente do seu crescimento interior, revelando estar comovido perante a fome que as crianças vivenciam em seu redor, pelo que apresenta uma descrição minuciosa, dos pequenos corpos, repleta de realismo inquietante:

Je les observe et je les trouve tous plus maigres, chétifs, efflanqués les uns que les autres. Certains portent sur leurs jambés squelettiques un ventre gonflé comme une outre, et je sais bien que ce n'est qu'un signe supplémentaire de famine, le plus grave peut-être. (Tournier, 1980, p. 220)

De seguida, Taor faz saber que as inúmeras guloseimas serão servidas, num lanche noturno, às crianças de Belém e não ao Divino Confeiteiro. Colocado em antítese com o Mal do rei Herodes, o Bem surge pelas mãos de Taor e as crianças, quais anjos terrenos, fazem a sua aparição, compenetradas, respeitadoras, humildes, agradecidas, nas suas vestes níveas:

Les premiers groupes se présentèrent au jardin des cèdres dès que le soleil eut disparu derrière l'horizon. Taor vit avec émotion que ces gens modestes avaient fait de leur mieux pour honorer leur bienfaiteur. Les enfants étaient tous lavés, peignés, vêtus de robes blanches, et il n'était pas rare qu'ils fussent coiffés d'une couronne de roses ou de laurier. Taor, qui avait souvent observé des bandes de petits chenapans se poursuivre en hurlant dans les ruelles et les escaliers des villages, attendait une bâfrée bruyante et tumultueuse. N'était-ce pas pour réjouir ces petits pauvres qu'il les faisait venir? Or ils étaient tous visiblement impressionnés par ce bois de cèdres, ces flambeaux, cette vaste table à la vaisselle précieuse, et ils marchaient la main dans la main avec recueillement jusqu'aux places qu'on leur indiquait. Ils s'asseyaient, bien droits sur les bancs, et ils posaient leurs petits poings fermés au bord de la table en prenant garde de ne pas mettre leurs coudes sur la nappe, comme on le leur avait recommandé. (Tournier, 1980, pp. 220-221)

No entanto, a ambivalência está presente e o leitor, invadido pelo terror, fica em desassossego: a Tradição Bíblica diz-nos que o Massacre dos Inocentes foi perpetrada pelo Rei Herodes. Felizmente, Tournier proclama a existência, no mundo literário, de um espelho

benigno de Herodes, pelas mãos de um Rei Mago fantasiado. Enquanto o rei terreno oferece a morte a seres indefesos, o príncipe Taor emenda o mundo, coloca às avessas a malignidade, institui uma “(...) segunda vida do povo” (Bakhtin, 1987, p. 8) que permite o acesso temporário “(...) ao reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (Bakhtin, 1987, p. 8) e oferece a alminhas inocentes a satisfação dos seus corpos, coroando o festim com a oferta de um palácio de Mangalore de açúcar, pronto a ser, desta feita, aniquilado. A destruição do palácio nectáreo aponta, inequivocamente, para a metáfora do esboroamento de um passado, no qual o nocivo poder terreno se evidenciava. O leitor encontra-se diante de mais um momento carregado de simbologia, porque repleto de horror, e apontando para o término da Idade do Açúcar do protagonista: as crianças deliciam-se com as abundantes iguarias deleitosas, porém, paralelamente, as mais novas são chacinadas pelo rei sanguinário.

O capítulo dedicado à Idade do Açúcar encerra com a satisfação dos corpos infantis, que se entregam ao prazer terreno da ingestão de alimentos, manifestando-se a presença do riso festivo bakhtiniano, voltado para o futuro e a renovação.

Num inquietante e ambivalente jogo posto em contraluz, o narrador não deixa, contudo, de assinalar a presença da malignidade terrena de Herodes, colocada lado a lado com o ingrediente divino a despontar em Taor: bondade e clarividência. Como o lembra Arlette Bouloumié (1990), os romances de Michel Tournier dedicam-se a apresentar um metamorfose que tanto pode apontar para uma conversão como para uma perversão (como cit. por Bouloumié, 1991, p. 17).

A dilacerante inversão maligna do Massacre de Herodes rompe com a Idade do Açúcar e inaugura a entrada no inferno de sal: o Mar Morto, ao qual se associam as noções de sacrifício e purificação, direito e avesso. Assim, Taor parte de Belém, desviando o olhar para não ver “ (...) des chiens faméliques laper une flaque de sang qui se coagulait sur le seuil d’une massure” (Tournier, 1980, p. 226). Este Rei inicia, assim, uma descida vertiginosa, rumo ao “Empire de Satan” (Tournier, 1980, p. 227). A paisagem altera-se: o sal faz a sua aparição, revelando estar depositado em toda a natureza, tornando-a lívida e débil:

Dès la fin du jour, des roches blanches et granuleuses commencèrent à jalonner la progression des voyageurs. Ils les examinèrent : c’était des blocs de sel. Ils entrèrent dans une maigre forêt d’arbustes blancs, sans feuilles, qui paraissaient couverts de givre.

Les branches se cassaient comme de la porcelaine : c'était encore du sel. (Tournier, 1980, pp. 226-227)

Ao longe, emerge o Mar Morto e os peregrinos identificam as emanções de enxofre. O leitor acompanha, assim, as personagens à chegada do reino do mafarrico, um espaço opressor e marcadamente fantástico, ou no dizer de Mariska Koopman-Thurlings (1995): “un terrain vague, un *no man's land*, entre le monde quotidien familier et l'au-delà, la mort” (p.197). Apesar da apreensão do seu escravo, a curiosidade de Taor sobrepõe-se ao medo e à angústia, já que o herói está animado pela ânsia de descortinar o segredo que permite unir as cenas do massacre das crianças e o banquete que oferecera, antevendo que a palavra “sacrifício” constitui a chave (Tournier, 1980, p. 227). Banquete e chacina representam cenários simétricos, em que os conceitos de yin e yang se encontram intimamente ligados, apesar da sua antinomia.

Com o avistamento do Mar Morto, as personagens acabam de ingressar no mundo mefistofélico, colocado nas antípodas do mundo espiritual, mas que, ambivalentemente, proporciona a renovação espiritual. Para o autor, Taor tem acesso ao reino de Deus, desde que empreenda uma longa via-sacra pelo mundo diabólico, que lhe irá corroer o corpo para lhe purificar a alma. Como o lembra Arlette Bouloumié (1990), o autor penetra pela via da subversão, quando alude ao maligno para libertar os paradoxos (como cit. por Bouloumié, 1991, p. 21). Para atingir o céu, Taor tem de empreender uma imersão no mundo salino do Mar Morto. Assim atraído pela água, aparentemente retemperadora e benigna, Taor descobre que esta lhe deixa uma curiosa semelhança física com Cristo: chagas nas palmas das mãos. A certeza de estar em território amaldiçoado chega de madrugada, quando a expedição descobre que os últimos dois elefantes, por terem tomado duches sucessivos durante uma boa parte da noite, acabaram por perecer, grotescamente transformados em cogumelos de sal:

On établit le camp sur le rivage que jonchaient des troncs blanchis, semblables à des squelettes d'animaux préhistoriques. Seuls les éléphants paraissaient avoir pris leur parti des bizarreries de cette mer que le prophète a appelée « le grand lac de la colère de Dieu ». Enfoncés dans le liquide corrosif jusqu'aux oreilles, ils se douchaient mutuellement avec leurs trompes. (...)Mais les recherches furent bientôt interrompues, car ils étaient

là, indiscutablement, à portée de voix, sous les yeux de chacun : deux énormes champignons de sel en forme d'éléphant s'étaient simplement ajoutés aux autres concrétions salines qui encombraient les basses eaux. À force de s'arroser mutuellement à l'aide de leur trompe, ils s'étaient enveloppés sous une carapace de sel de plus en plus épaisse, et ils n'avaient cessé de l'alourdir en poursuivant leurs ablutions une partie de la nuit. Ils étaient là, indiscutablement, paralysés, étouffés, broyés par la masse de sel, mais à l'abri des injures du temps pour plusieurs siècles, pour plusieurs millénaires. (Tournier, 1980, pp. 229-230)

Assim, o leitor assiste ao paulatino despojamento da personagem, pois se já perdeu o carregamento de doçaria e os elefantes, falta-lhe perder os cúmplices da jornada.... Deste modo, o autor assinala que a expedição, agora transformada num punhado de naufragos, retoma o caminho. Porém, após a destruição pelo sal, as personagens assistem à metamorfose pela ação do fogo, quando se deparam com uma cidade aniquilada pelas chamas divinas. Enquanto os restantes viajantes imploram o regresso, Taor compreende que tem vindo a ultrapassar estádios sucessivos de sofrimento, pelo que deseja, acima de tudo, conhecer o desfecho de tal caminhada:

Visiblement cette cité avait été foudroyée en un seul instant, alors qu'elle resplendissait de force et de jeunesse. (...) tout avait fondu comme de la cire molle sous le feu de Dieu. (...) Pas un bruit, pas un mouvement ne venaient réveiller cette immense nécropole, et on aurait pu la dire inhabitée, si elle n'avait eu une population à son image, des silhouettes d'hommes, de femmes, d'enfants, et même d'ânes et de chiens, projetées et imprimées sur les murs et les chaussées par un souffle de fin du monde.(...) Il assistait subjugué à la métamorphose de sa vie en destin. Car il se retrouvait maintenant en enfer, mais tout n'avait-il pas commencé par des pistachiers ? Où allait-il ? Comment tout cela finirait-il ? (Tournier, 1980, p. 232)

Certo de que a busca pessoal e coletiva foi efetuada até Belém e de que os mistérios que lhe surgem, agora, pela frente pertencem a uma busca unicamente pessoal, Taor, num gesto magnânimo de reconhecimento, informa que dá a todos a liberdade de partirem, se assim o entenderem.

Quando chega a Sodoma, adormece num jardim, juntamente com os companheiros, que o abandonam pela calada da noite. É puxado do seu sono reparador por um vigilante,

com ares de figura fantasmagórica, pelas vestes negras e rosto lívido, que lhe dá as boas vindas, juntando-lhe um “ricanement” [aspas nossas], perfeitamente diabólico:

Un peu plus tard bruits et lueurs recommencèrent, comme s’il s’agissait d’une ronde effectuée régulièrement par un veilleur. Cette fois l’homme entra dans le jardin. Il éblouit Taor en levant sa lanterne. Il n’était pas seul. Derrière lui se dissimulait une autre silhouette. Il fit quelques pas et se pencha sur Taor. Il était grand, vêtu d’une robe noire, laquelle tranchait avec l’extrême pâleur de son visage (...) et il éclata d’un rire sonore.

— Nobles étrangers, dit-il, soyez les bienvenus à Sodome ! Et son rire reprit de plus belle. (Tournier, 1980, p. 234)

Por detrás do vulto negro que ri, Taor crê vislumbrar uma figura fantástica que não é deste mundo. Um ingrediente sobrenatural, insólito e maligno parece imiscuir-se e, como lembra Mariska Koopman-Thurlings (1995), o fantástico importuna o herói e o leitor, colocando na tessitura diegética uma bizarrria angustiante. De facto, a figura vermelha que se lhe apresenta é um “écorché vif et vivant” (Tournier, 1980, p. 234), que suscita a estupefação e terror, levando o herói, nas horas seguintes, a mergulhar numa esfera onírica entretecida de alucinações e sono:

Cet homme était rouge, rouge sang, et sur tout son corps on voyait distinctement ses muscles, ses nerfs et ses vaisseaux parcourus par le frémissement de la vie. Non, cet homme n’était pas nu, il était écorché, un écorché vif et vivant, qui parcourait Sodome enténébrée, un gourdin à la main. Les heures qui suivirent, Taor les passa dans une demi-inconscience où il y avait du sommeil, de la lucidité, quelques hallucinations aussi sans doute. (Tournier, 1980, p.234)

Estamos, indubitavelmente, no plano fantástico associado como o afirma Marisa Koopmann-Thurlings (1995) a personagens inquietantes, à morte, aos fantasmas, ao pacto com o Diabo ou como o sustenta Louis Vax (1963), o cosmos “naguère familier et rassurant, est hanté, miné, rongé par Dieu sait quoi qui nous guette” (p.6). Como se vê, o mistério adensa-se para Taor e, na sua perambulação, o despojamento dos bens terrenos fazem-no penetrar num plano onde o horror e o caos estão instalados. O leitor assiste à entrada do herói

num estado de “inquietante étrangeté” (Freud, 1985), ou seja estamos em presença de um herói da sátira menipeia entregue, desde o início, a uma “excepcional liberdade de invenção” (Bakhtin, 2010, p.130), a uma fantasia “audaciosa e descomedida” (p.130) por parte do autor, em que o simbolismo é rei, com o fito de experimentar uma verdade, como o afirma Bakhtin (2010). Neste caso, estamos perante um protagonista que pretende descobrir o mistério da união das ambivalências, que tem marcado presença no seu destino. Assim, Taor assemelha-se, tal como “caim”, aos “(...) heróis da menipeia [dado que], sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais” (Bakhtin, 2010, p130).

A derradeira descida ao inferno de Taor, será antecedita por um gesto abnegado de imensurável sacrifício: o príncipe de Mangalore oferece-se para tomar o lugar, nas minas de sal, de um pai de família condenado a, aí, cumprir pena. Num primeiro momento, julga que poderá pagar a fiança, mas o facto de constatar pelo seu único companheiro, um contabilista, que nada lhes restava, desperta um riso coletivo escarnecedor por parte da multidão, substituído pelo silêncio e respeito, assim que Taor indica que pagará com o seu corpo a pena do pobre homem condenado. Porém as trinta e três moedas terão de ser pagas nas minas de sal de Sodoma, em trinta e três anos penosos, ainda que redentores.

Assim, o protagonista é tragado pelo reino das sombras, por um corpo vivo, o orifício da terra, ventre materno que digere o corporal. Tal como afirma Guichard (2006) estamos perante um orifício inquietante do desconhecido, em cuja entrada se encontram favorecidos os ritos de passagem. O caminho para a santidade é percorrido por Taor, deslocando-se, primeiramente, para a “terra [entendida como], princípio de absorção (...) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição” (Bakhtin, 1987, p. 18). Nesse orifício medonho, o fantástico e o grotesco estão presentes, parecendo que os acontecimentos ocorridos são devedores da ilusão e insânia:

On voyait parfois apparaître dans l'épaisseur d'un mur ou d'un plafond un fantôme sombre aux formes fantastiques, poulpe géant, cheval malade aux membres boursoufflés, ou oiseau de cauchemar. Il s'agissait d'une poche d'argile meuble, emprisonnée dans le gemme, comme une bulle gigantesque dans la pureté d'un cristal. L'apparition d'un « fantôme » au cours de travaux d'excavation obligeait les terrassiers à contourner l'obstacle dont il était impossible d'évaluer la masse totale. Les galeries se trouvaient ainsi infestées de monstres immobiles, tapis dans le ventre de la montagne, et parfois

l'un d'eux, lassé par le manège et les coups d'épingle des fourmis humaines, explosait avec un bruit de tonnerre, et noyait toute une mine sous des tonnes d'argile liquide. (Tournier, 1980, p. 245)

O autor sublinha o horror propiciado pelo ventre salino da terra, que surge enquanto ser monstruoso dotado, portanto, de animismo, tragando e corroendo quem ouse dele afastar-se:

Parce qu'il avait lieu en plein air, ce travail des marais salants était envié par tous les sauniers du fond, comme un certain retour aux conditions de la vie normale. Certains obtenaient à force de servilité qu'on les y affectât. Mais la mine ne lâche pas facilement ceux qui lui ont été donnés. Le soleil intense (...) leur brûlait la peau et les yeux, et ils devaient regagner la pénombre souterraine avec des lésions cutanées ou une ophtalmie inguérissable. Le comble de la déchéance, c'est l'adaptation à la déchéance au point que toute amélioration devient impossible. (Tournier, 1980, p. 245)

Nos *bas-fonds* da mina, Taor sofre a degradação dos sentidos : a boca fica seca, os olhos purulentos e, “En même temps il voyait fondre son ventre, et son corps devenir celui d'un petit vieux voûté et ratatiné” (Tournier, 1980, p. 246). Assim, o corpo deteriora-se e “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento” (Bakhtin, 1987, p. 19).

O bizarro e fantástico fazem-se presentes, quando o rio Jordão se lança no Mar Morto, provocando a agonia do rio impetuoso e a aniquilação dos peixes. Mais perturbadora é a descrição do assalto às embarcações por parte do touro sem cabeça, monstro negro e furioso de betume, que adere às quilhas e que é retirado com “(...) une mixture immonde faite d'urine masculine et de sang menstruel” (Tournier, 1980, p. 248). Porém, estamos perante um elemento ambivalente do baixo produtivo bakhtiniano, que aponta para “a força produtora e *regeneradora* da terra e do corpo” ” (Bakhtin, 1987, p. 19), já que o betume pernicioso é transformado em ingrediente farmacêutico, benigno, portanto. Taor encontra, posteriormente, uma personagem que lhe revela a receita do rahat-loukoum com pistácio, porém, compreende que esse desejo, outrora tão fremente, nada representa, embora tenha deitado raízes profícuas: “la cosse infime et légère d'une petite graine qui avait bouleversé

sa vie en y enfonçant des racines formidables, mais dont la floraison promettait de remplir le ciel” (Tournier, 1980, p. 251).

É com a chegada de um novo prisioneiro vermelho sangue, Démas, que Taor fica a saber da existência de um profeta nazareno e dos seus feitos milagrosos, tais como a multiplicação dos pães, a pesca milagrosa, percebendo o Príncipe de Mangalore que esta é a chave, pois sente uma chama quente e reluzente a bailar no seu coração. Percebe, nesse momento, que a morte de Jesus foi o alimento para os homens, ou seja o festim e o sacrifício em Belém representam os pólos de um sistema binário. Entende, ainda, que os trinta e três anos de sede extrema serão compensados pela água divina que traz a vida eterna. Consolado pelas suaves palavras de Démas, na face de Taor desliza uma lágrima de água doce, enquanto ouve Démas “Heureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés” (Tournier, 1980, p. 262).

Mais tarde, na época pascal, surgindo ao nível normal da vida humana, Taor é posto em liberdade e caminha rumo a Jerusalém. A sua ascese está quase completa: não verá Cristo, mas provará o pão e o vinho deixados pelos comensais divinos, antes de perder os sentidos e ser transportados por dois anjos para receber a hierofania do amor divino. Apesar de retardatário e pelo seu périple de profundo sacrifício, Tournier diz-nos que Taor alcança o sagrado e recebe, em primeiro lugar, a eucaristia.

2. Herodes “negro”: riso grotesco e derisão

Na sua demanda de alquimia do Absoluto, acesso ao mundo do inefável, os Reis Magos têm de realizar a viagem vertical, mediante o embate com o *baixo*, a descida ao plano terreno mais aviltante e violento, para que possa dar-se a curva ascendente, rumo ao divino. Os Reis Magos (à exceção de Taor) terão inevitavelmente de deparar-se com a suprema crueldade, na pessoa do rei Herodes, que tipifica o poder no plano terreno. Para melhor ser realizado o desmascaramento, o autor segue Bakhtin (1987) e o seu *princípio da vida material e corporal*, pondo no palco da sua escrita várias imagens ligadas à escatologia, à digestão, à gula, fazendo emergir a caricatura, a sátira, o riso grotesco, o humor negro. Os protagonistas tournierianos, na sua busca de verdade, são mergulhados na sátira menipeia, já que realizam movimento ascendente, rumo ao céu, mas também descendente, rumo ao inferno, contactando com as camadas lamacentas da existência, tropeçando com a vileza e depravação.

Chegados a Jerusalém, a metrópole é feita à imagem e semelhança do seu governante, sentindo-se o peso opressor do poder que rebaixa: as muralhas assemelham-se a uma armadilha, os terraços espelham o caos, as escadas são escuras, a cor dominante é o cinza, o rumor ouvido é triste, mistura-se com o ladrar dos cães e os gritos de crianças, a fortaleza de Herodes surge ameaçadora (Tournier, 1980). O templo judeu é descrito com vocábulos positivos, sublinhando-se a majestuosidade e a sacralidade que será colocada, mais adiante, em antítese com o reino sacrílego e ignóbil do rei Herodes:

[S]urtout vers le levant ce troisième temple juif, encore inachevé, prodigieux édifice, cyclopéen, babylonien, d'une majesté grandiose, véritable ville sacrée au sein de la ville profane, dont les colonnades, les portiques, les parvis, les escaliers monumentaux s'élevaient progressivement jusqu'au sanctuaire, point culminant du royaume de Yahvé. (Tournier, 1980, p. 89)

Herodes começa por ser descrito como um predador implacável, que se reveste de características animalescas e impõe um medo sufocante:

[S]a présence oppressante nous environnait depuis notre arrivée. Ce palais a beau être immense et son personnel innombrable, nous n'avons pu oublier un instant que nous étions dans l'antre du grand fauve, qu'il était là, tout près, qu'il respirait le même air que nous, que nous respirions son souffle chaud, jour et nuit. Quelquefois on voyait des hommes courir, des appels fusaient, des portes tournaient sur leurs gonds, des soldats se rassemblaient au son d'un buccin: le monstre invisible avait bougé, et son geste se propageait en ondes formidables qui devaient atteindre les confins du royaume. (Tournier, 1980, p. 95)

De seguida, a voz narrativa esboça um minucioso retrato da fealdade psicológica de Herodes, que durante trinta e sete anos, mergulhara seu reinado em violência, terror, crueldade, assassinato, levando o narrador a comentar:

Avec Hérode, tout finit toujours par un bain de sang. Cette infériorité ineffaçable (...) il l'a noyée dans une série d'assassinats et d'exécutions dont personne n'a réchappé, qui le laisse seul maître du royaume, face à la haine de son propre peuple. (Tournier, 1980, p. 96)

Contudo, o narrador não deixa de registrar a ambivalência do poder do rei, no qual grandeza e ferocidade, sagrado e profano se encontram justapostos:

Rarement, je pense, grandeur et férocité furent plus étroitement mariées (...) On conçoit quel trouble faisait dans ma tête de prince détrôné, quelle tempête provoquait dans mon cœur de fils orphelin le spectacle de tant de splendeur, de tant de puissance, de tant d'horreur grandiose aussi! (Tournier, 1980, pp. 99-100)

No banquete faustoso do rei Herodes, trágico, cômico, humor negro e mal-estar emergem, bem como a incongruência da existência, o absurdo e a crise de valores. O equilíbrio e solenidade do banquete encontram-se, inicialmente, sublinhados pela presença de maviolos músicos. Porém, o ambiente sereno, e aparentemente perfeito, é voltado do avesso, aquando da chegada perturbadora de um cão, que faz mergulhar a assistência num riso coletivo sonoro.

Impreterível é, naquela hora, dar satisfação ao corpo, pelo que comer se torna tarefa essencial. O lauto banquete possui abundante alimento, que não deixa de suscitar náusea perturbadora no leitor, já que se destacam olhos de búfalo, línguas de camelo, vulvas de éguas e genitais de touros. Ou seja, existe um desfasamento entre o que se espera existir na ementa de espaço tão solene e a realidade existente no palácio de Herodes. A festa dos corpos e do carnaval está, então, instalada. Os convidados metamorfoseiam-se em eficazes predadores e a incongruência é sublime, já que os músicos continuam a brindar os convivas com árias etéreas, enquanto os comensais se entregam ao delírio do riso grotesco, como se o leitor estivesse em presença de uma comédia gratuita, tétrica. Na obra *Le Vent Paraclet* (Tournier, 2005), o autor alude à existência desse riso, que parece suscitar calafrios, porque é *nonsense*:

Ils savent confusément que le néant est aux deux bouts de l'existence, mais ils sont convaincus que la vie bat son plein, et que, pendant ces quelques années, la terre ne trahira pas leurs pieds. Ils se veulent dupes de la cohérence, de la fermeté, de la consistance dont la société pare le réel. Ils sont souvent hommes de science, de religion ou de politique, domaines où le rire blanc n'a pas sa place (Tournier, 2005, p. 199).

A ementa é hiperbólica, os convivas entregam-se com excesso à festa da sobrevivência, lembrando o autor que o homem é finito e que o corpo se encontra unido à terra, dependendo dela para sobreviver. No banquete oferecido por Herodes, todos se rendem perante a celebração da vida, devorando o plano material, em clima galhofeiro, pelo que os Reis Magos assistem ao desmascaramento do excesso nas camadas mais altas do Poder, bem como aos despropósitos dúbios do rei, mascarados de humor: o excesso de comida aparentemente refinada e o excesso de riso frívolo:

Il y avait des foies de carrelets mêlés à de la laitance de lamproies, des cervelles de paons et de faisans, des yeux de mouflons et des langues de chamelons, des ibis farcis au gingembre, et surtout un vaste ragoût dont la sauce brune encore mijotante noyait des vulves de jument et des génitoires de taureaux. Les bras nus aux doigts crochus se tendaient vers les plats: les mâchoires se refermaient, les crocs s'enfonçaient, les pommes d'Adam montaient sous l'effort de la déglutition. Cependant les trois harpistes poursuivaient leurs accords aériens. Elles firent silence sur un geste du majordome quand les serveurs apportèrent un vaste cadre d'acier traversé par une douzaine de broches sur lesquelles tournaient en ruisselant de graisse des oiseaux à la chair lourde et blanche. Hérode s'était interrompu et souriait en silence dans sa barbe clairsemée. Les rôti-seurs déchargèrent les broches dans des plats, et à l'aide de couteaux effilés fendirent en deux chacun des oiseaux. Ils étaient farcis de champignons noirs en forme de cônes (...) "J'ai goûté. C'était délicieux! J'ai fait promettre à mes intendants qu'ils me serviraient la prochaine fois Malchus lui-même, malgré l'interdiction que nous observons de manger du porc!" La plaisanterie fit hurler de rire les convives. Hérode riait aussi en prenant à pleines mains la carcasse du vautour rôti qu'un esclave lui présentait. Tout le monde l'imita. Le vin coula dans les cratères. Pendant un moment, on n'entendit plus que le craquement des os. (Tournier, 1980, pp. 102-104)

Estamos perante o riso do sério-cômico bakhtiniano, que mistura linguagem ambígua a um certo tom sério do rei, num ambiente relativamente isento de coerção social: o gracejo do rei “J’ai fait promettre à mes intendants qu’ils me serviraient la prochaine fois Malchus lui-même, malgré l’interdiction que nous observons de manger du porc!” (Tournier, 1980, p. 104) apresenta um caráter ambivalente, no qual júbilo e ridicularização emergem (Bakhtin, 2011). O riso carnavalesco aparece como uma força positiva, através do qual todos os homens se unem e usufruem do seu efeito benéfico. Porém, o riso surge como força

ambivalente: ao mesmo tempo que potencia o estreitamento de laços humanos, em clima de festa, também vota ao “rebaixamento”, ao escárnio, oferece vida e sepulta.

Pela crítica implícita, o riso alegre e festivo do rei todo-poderoso, torna-se sério, vil e desprezível. Tal se encontra bem patente no episódio em que pede ao escravo que, sob pena de perder uma orelha, lhe conte uma história que o faça rir, o que desperta de imediato, a risada zombeteira dos convidados. O riso onnipresente que sacode o rei e seus convidados remete, concomitantemente, para a sua bufonaria e fealdade psicológica, que não deixam de ser risíveis. A sala do banquete surge como um espaço onde as balizas, que separam o riso do sério, se encontram mitigadas. Neste mundo carnavalizado, onde se devoram vulvas e cérebros, olhos e genitais, reinam o *nonsense* e a visão de um cenário grotesco, no qual ganha vida o absurdo do poder terreno.

Ligado à sua débil condição terrena, e apesar de ser poderosíssimo na Terra, Herodes sofre o peso da corporalidade, o castigo pela satisfação excessiva das suas necessidades alimentares, lembrando-lhe o niilismo da sua posição hierárquica e votando-o ao rebaixamento. Sendo o corpo uma chama inexoravelmente condenada a apagar-se, o de Herodes parece ser sacudido pelos últimos estertores de vida, quando, após a ingestão hiperbólica, a “boa mesa” e “a poderosa tendência à abundância” (Bakhtin, 1987, p. 243) provocam estragos pelo supérfluo ingerido. A ascese está ausente: o corpo é votado ao “baixo”. Como afirma Bakhtin (1987):

[A]s imagens de banquete são complexas e contraditórias; sua alma, sinónimo de abundância popular herdada do folclore, não vive em boa comunhão com o corpo limitado, individual e egoísta. (...) a imagem popular positiva do “homem saciado”, aparentadas às imagens do banquete, revelam um mesmo carácter complexo e contraditório. (p. 255)

Sacudido pelo vômito e pela queimadura das entranhas, Herodes mostra-se consciente da sua finitude e da falta de sucessor. Surge o “humor negro” (noção criada por André Breton) segundo o qual a posição soberana do Eu recusa a imposição de dor e constrangimentos, resvalando para uma metamorfose do trágico em cômico. Recusando determinantemente a finitude do corpo, Herodes solicita mais comida e diz-se faminto. A descrição, apesar de trágica, está impregnada de trágico e cômico, derisão e humor, intuitos satíricos e ridicularização do rei finito:

Il vomit sur les dalles une mixture qui évoque l'essentiel du festin. On se garde de glisser un bassin sous sa bouche. Ce serait faire insulte à la majesté de ce vomit royal dont personne n'a le droit de se détourner. Il relève un visage livide, marbré de vert et inondé de sueur. (...) Enfin des mots se dégagent de la bouillie sonore qui s'échappe de ses lèvres.

-Je suis roi, dit-il, mais je suis mourant, solitaire et désespéré. Vous avez vu: je ne retiens aucune nourriture. Mon estomac délabré rejette tout ce que ma bouche lui envoie. Et avec cela, j'ai faim. Je meurs de faim! Il doit bien rester du ragoût, un demi-vautour, des concombres au cédrat, ou bien l'un de ces loirs engraisés de saindoux grâce auxquels les juifs tournent la loi mosaïque? À manger, bon Dieu!

Des serviteurs affolés accourent avec des corbeilles de gâteaux, des assiettes pleines, des plats ruisselants de sauce. — Et s'il n'y avait que l'estomac, reprend Hérode. Mais toutes mes entrailles brûlent comme l'enfer! Quand je m'accroupis pour vider ma tripe, je lâche sous moi une sanie de pus et de sang où grouillent les vers! Oui, ce qui me reste de vie n'est qu'un hurlement de douleur. Mais je m'y cramponne avec rage, parce que je n'ai personne pour me succéder. (Tournier, 1980, pp. 121-122)

Em interligação com o corpo grotesco, devorador, enfermo, inconveniente de Herodes, parece surgir um grotesco escatológico, que torna risível e patética a figura da cruel personagem que, desfeita em lágrimas, desvenda com clarividência as intrigas familiares a que fora sujeito, impondo uma lição a cada um dos Reis Magos. A personagem mostra-se consciente das ambiguidades do absurdo que a rodeia: o poder corrompe, traição casa com reparação da honra escamoteada, profanação da arte casa com decapitação dos profanadores, poder casa com infelicidade e solidão, grandeza com imundície (Tournier, 1980), “raison d'état” com “folie d'état” (p. 138). O humor negro de Herodes casa com a clarividência da falibilidade do poder terreno, que não evita o massacre das crianças inocentes. No capítulo dedicado a Taor, este Rei Mago cresce interiormente, vindo a sentir como necessidade imperiosa a de matar a fome às crianças de Belém. Generoso e condoído, Taor oferece um banquete simultaneamente doce e amargo aos pequenos anjos de Belém. O episódio, relatado em cinco páginas, reveste-se de uma beleza lírica, que impressiona face aos “mille et mille petits cris aigus” (p. 224) que se faziam ouvir “comme une sorte de pépiement de poussins qu'on égorge” (p. 224). É com esta personagem, que o autor edifica uma profunda reflexão em torno da temática do poder, que inevitavelmente alia magnificência e terror. Enquanto

uns se deleitam, em paralelismo, o autor alude ao massacre de Herodes. Beleza e horror convivem neste mundo.

3. O burro “branco”: riso lúdico e reverência

A obra de Tournier encontra-se pejada de elementos subversivos face ao texto parodiado. Este pressupõe um recuo e um narratário capacitado para descortinar sentidos adormecidos nas entrelinhas, como o defende Philippe Hamon (1996), que considera que a ironia suscita a construção de um leitor ativo, capaz de restaurar sentidos implícitos, elipses, alusões, convocando na íntegra as suas capacidades hermenêuticas e culturais.

Neste âmbito, Hamon (1996) considera a ironia como sendo um discurso da anti-frase e dos mundos às avessas, discursos que vêm acompanhados de “ (...) la mise en dissymétrie (clin d’oeil ou regard oblique) de la figure de l’ironisant” (p.11). Tal como Arlette Bouloumié (2000), considero que, na definição de humor, é possível vislumbrar uma ideia de afastamento, de receção dupla e antagónica, uma discordância favorável ao distanciamento do leitor, por oposição a uma literatura séria que implique adesão e identificação.

Os animais constituem presença assídua nos romances de Michel Tournier e, tal como o afirma Koopmann-Thurlings (1995), acabam, irremediavelmente, por desapossarem-se de toda e qualquer roupagem realista. No caso do jerico tournieriano, estamos perante um ser palrador, sábio e subversivo, que surge, como o faz notar Serge Koster (1986), imediatamente após a narração do rei Herodes, numa antítese repleta de humor. Irei, pois, deter-me no capítulo tournieriano, “Le dit de l’âne” (pp. 157-170), dedicado ao discurso do burro, para aí detetar simbologias e processos suscitadores do riso.

O facto de o burro ser apresentado com o pelo branco, não só se prende com a sua idade avançada, mas também pode constituir-se enquanto pequeno *clin d’oeil* autoral, segundo o qual indicia estarmos perante uma personagem detentora de uma personalidade antinómica face ao negro Herodes, um ser de luz ao invés da negritude psicológica do tirano da Judeia. Após o ambiente castrador instaurado pelo rei Herodes, eis que, num volte face espirituoso, Michel Tournier dá a palavra aos animais que aqueceram o Menino, na noite mais longa do ano. Na apresentação que faz de si, a imodéstia do burro não passa despercebida ao leitor, pois o jerico sublinha que os seus donos, desde cedo, se mostraram

sensíveis ao seu ar de sapiência que o distinguia dos demais, sublinhando, de igual modo, que no seu olhar existe algo de grave e subtil que impressiona. É digno de nota, ainda, o seu nome “Kaddi”, e o jogo polissêmico subjacente. O riso lúdico está presente: certas palavras, em Tournier, são, como relembra D.G. Bevan (1986), fugidias e subtis. Sabemos que “cadi” é, como o observa o burro, um juiz e um religioso, o que o leva a ter outro assomo de imodéstia e humor imperdível: “c’est-à-dire un homme qui se recommande doublement para sa sagesse” (Tournier, 1980, p. 157). Sabemos que Tournier pretende virar do avesso o expectável, deitando, na tessitura narrativa, sentidos implícitos. Ora, como não aproximar, de igual modo, o nome do burro, que se afadiga transportando víveres, com o carrinho de supermercado, o “caddy”?

Mais adiante, o burro informa que, sendo pobre, teve em tempos um vizinho. Vemos nele o gémeo às avessas: o vizinho era rico, usava selas, estribos e pompons. Por despeito, talvez, Kaddi julga estar perante uma imagem de carnaval. Torna-se patente a aproximação dessa imagem com a carnavalização bakhtiniana e o riso ridicularizador. O burro relembra, então, a infância grotesca do vizinho, pois, apesar de estar acima na hierarquia social, se comparado com ele, o cavalo, a quem chama “âne de riches” (Tournier, 1980, p. 158), vive uma miserável existência, na qual sangue, lâminas de barbear, orelhas cosidas, pernas apertadas em ligaduras são o seu quotidiano. Posição social às avessas, portanto. O autor aproveita para, pelo viés da ironia, instaurar a crítica: “Les hommes sont ainsi faits qu’ils trouvent moyen de faire souffrir plus encore ceux qu’ils aiment et dont ils sont fiers que ceux qu’ils détestent ou méprisent” (Tournier, 1980, p. 158).

Porém, Kaddy crê que as compensações recebidas pelo burro rico são lucrativas, pois, para além de boa comida, também tem direito a abundantes envolvimento sexual. Kaddi sublinha que a altivez do burro rico não invalida, contudo, que não passe de um asno: os burros acasalam com éguas, surripiando, portanto, as fêmeas ao burro rico. A ambiguidade risível torna-se mais clara a seguir, quando se operacionaliza uma alteração de perspetivas. Efetivamente, o discurso prolixo do burro continua, levando-o a confidenciar que não tem grande propensão a envolvimento de cariz sexual, porém, considera a vida injusta:

Je ne suis pas excessivement porté sur le sexe, et si j’ai des ambitions, elles se situent ailleurs. Mais je dois avouer que certains matins, le spectacle de Yaoul revenant de ses prouesses équestres, épuisé et saoulé de plaisir, me faisait douter de la justice de la vie. (Tournier, 1980, p. 160)

Dá-se a reviravolta da situação: após o enunciar de alguns privilégios do seu nobre gêmeo, surge o cômico. Pobre burro que, tão perto do sagrado, sofre as agruras, na carne, de uma vida terrena, implorando alimento de luxo para o seu pobre ventre, assinalando, assim, a influência da corporalidade na existência, a proximidade da derisória morte, a transitoriedade da existência:

Il est vrai qu'elle ne me gâtait pas, la vie. Toujours battu, insulté, écrasé de fardeaux plus lourds que moi, nourri de chardons – ah cette idée d'hommes que les ânes aiment les chardons! Mais qu'on nous donne donc une fois, une seule fois du trèfle et des céréales pour que nous puissions faire la différence! – et quand vient la fin, la hantise des corbeaux, lorsque, tombés d'épuisement, nous attendrons au revers d'un fossé que la mort miséricordieuse vienne mettre un terme à nos souffrances ! (Tournier, 1980, p. 160)

Tournier oferece, assim, a perspectiva de um jerico, que observa a sua triste condição e a ancoragem do seu ser às agruras da existência, dando-lhe o privilégio de narrar o nascimento de Jesus, bem como o de refletir com graça e suprema sabedoria. Trata-se, sem dúvida, de uma postura subversiva por parte do autor que, ao narrar o nascimento do Salvador pelo entendimento de um burro, acaba por empalidecer a soberania da Palavra Sagrada. Impossível se torna, contudo, não estabelecer o paralelismo com a condição humana tornada tão irrelevante, perante o milagre que a Humanidade está prestes a presenciar.

A passagem dedicada ao nascimento do Menino é antecedida por um momento descritivo, em que toda a natureza é personificada, sendo apresentada sustendo a respiração. Imediatamente a seguir ao nascimento do Salvador, o autor oferece uma descrição do estremecimento de alegria que abalou céu e terra. O jerico, humilde servidor dos homens, tem o privilégio de ser testemunha do nascimento de Jesus e de narrar os momentos a que assistiu. Fiel à representação do momento, e em nítida postura de reverência, o autor apresenta, na fala do burro, numa passagem de grande lirismo, o animismo do cosmos que rejubilou. Após a belíssima descrição panegírica, que nos propicia o burro, o leitor fica algo desconcertado e, certamente, esboça um sorriso, quando o burro exclama: “Que s’était-il passé? Presque rien” (Tournier, 1980, p.163). O sorriso é ainda mais rasgado, quando o

burro, referindo-se ao Anjo Gabriel, nos informa que nele se destacavam a prontidão e grande atividade, usando uma expressão familiar que, como o relembra Bouloumié (2000), aplicada ao mundo divino, assinala o rebaixamento carnavalesco, tanto mais que “le rire comme l’ironie ou l’humour impliquent un recul critique un sens de la relativité et un refus de dogmatismes” (p. 223). Senão vejamos:

On ne pouvait que saluer l’efficacité de Gabriel. Ah, sauf le respect que l’on doit à un archange, on peut dire que depuis un an il n’est pas resté les deux pieds dans le même sabot, Gabriel! [sublinhado nosso] (Tournier, 1980, p. 163)

É pela voz do burro, que Tournier procede à desconstrução das coordenadas cristãs, mediante o diálogo socrático travado entre o pastor Silas e o anjo Gabriel. O primeiro sente-se dilacerado pelos costumes da sua sociedade e pelos ritos da religião, pelo que interroga o Anjo acerca do sacrifício de Abraão, considerando que “le bois, le feu, le couteau...” (Tournier, 1980, p. 165) constituem os malditos atributos do destino do homem. Estamos, sem dúvida, perante mais um cúmplice do “caim” saramaguiano, que procede a uma meticulosa desconstrução da benignidade do poder divino. Na mesma passagem, e em tom inflamado, visível na pontuação, o pastor Silas alude às ofertas que Abel e Caim concediam a Deus e conclui, tal como o faz Saramago, em *Caim* (2009), que Deus é sanguinário:

Or Jéhovah se détournait des offrandes de Cain et agréait celles d’Abel. Pourquoi? Pour quelle raison? Je n’en vois qu’une: c’est parce que Jéhovah deteste les legumes et adore la viande! Oui, le Dieu que nous adorons est résolument carnivore!” (Tournier, 1980, p. 166).

O anjo acaba por concordar com Silas e promete que, com a chegada do Menino, jamais será derramado sangue, sendo que o único cordeiro sacrificial é Deus. O discurso angélico é seguido por uma pausa de profundo recolhimento, em que todos procuram imaginar como serão os novos tempos. O silêncio reverente é, contudo, interrompido por um “terrible et magnifique bouleversement” (Tournier, 1980, p. 167), um riso grotesco, o formidável zurrar do burro incapaz de conter “un rire sanglotant, gauche et grotesque” (Tournier, 1980, p.167), que acarreta o riso coletivo de todos quantos, na gruta, se encontram. Este riso público apaga o lado sério da esfera oficial, mergulha o sagrado na

profanação galhofeira, constituindo uma pequena, mas alegre, indecência. O leitor também se torna cúmplice e ri, pois o discurso puríssimo do anjo é submetido a ridículo, colocado às avessas, diante da escrita oblíqua do autor. Estamos perante a explosão de riso, que subentende o distanciamento crítico tournieriano, já que o zurrar e a reação das demais personagens assinalam uma mudança repentina de perspectiva e a comicidade face ao discurso, cego e tão pouco plausível, de Gabriel. O carnavalesco torna-se ainda mais patente, porque se todos se entregam ao prazer libertador do riso, numa atividade que une os homens, o burro assinala que o menino Jesus também riu alegremente, à semelhança da vaca, embora esta desconhecesse o motivo pelo qual todos riam.

A alegre relatividade do carnaval invade a tessitura narrativa, as personagens morrem de rir e realiza-se a antropofagia da seriedade da esfera oficial, e como assinala Bakhtin (1998) estabelece-se “un nouveau mode de rapports réciproques de l’homme avec l’homme opposé aux rapports tout-puissants de hiérarchie sociale que connaît la vie en dehors du carnaval” (p. 144). O riso branco, alegre, puro, dá morte à seriedade e suscita vida, pelo caminho do corpo, propiciando um trilho vertical rumo ao nível espiritual, tal como afirma Colette Quesnel (1991): “le rire opère un transfert vers le haut, vers la vie de l’esprit. Le rire touche l’âme” (p. 8).

No capítulo dedicado à narrativa do jerico, o riso não é encarado como ameaçador ou pecaminoso, mas antes constitui um espaço amistoso de diálogo com o divino, trata-se, pois, de um riso que faz explodir de alegria e esquecer o riso negro de Herodes. A alienação eclipsa-se e dá lugar ao verdadeiro humanismo do riso franco e festivo que une todos na gruta sagrada.

Como comenta o burro a presença da vaca? Não o faz com os termos mais abonatórios. Para além de ter uma existência de sofrimento, ao burro é-lhe impingida a companhia de um ruminante, na noite mais longa do ano. É com nova expressão familiar, de grande sinceridade, e próxima do registo oral espontâneo, portanto, que comenta: “C’est là qu’on m’attache à côté d’un bœuf qu’on venait de dételé d’une charrette. Il faut vous dire que j’ai toujours eu les bœufs en horreur” [sublinhado nosso] (Tournier, 1980, p. 161).

O burro prossegue com os comentários efusivos, aproveitando para criticar os que possuem privilégios na escala social: “ou bien on prend le large à travers champs et collines. C’est que, voyez-vous, les petits que nous sommes n’ont rien de bon à attendre des grands. Il vaut mieux pour eux qu’ils ne s’y frottent pas” (Tournier, 1980, p. 170).

Em reconhecimento das capacidades de trabalho, espírito de sacrifício e humildade do jericó, o anjo tece um hino laudatório voltado para o palrador bicho, ficando ainda mais claro o motivo pelo qual esta personagem adquire um lugar de destaque, na noite triunfal de nascimento do Menino. O efeito parodístico surge, devido aos mecanismos da sobreposição do maravilhoso mitológico e do registo familiar inerente ao conto tradicional, sempre vizinho da oralidade. Assim, cósmico e cómico unem-se. Como se vê, a ironia de Tournier e a de Saramago encontram-se ancoradas a processos advindos da literatura carnavalesca de Bakhtin, para quem “le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l’insignifiant” (Bakhtin, 1998, p. 250). Arlette Bouloumié (2000) acrescenta que “le monde renversé, l’abolition des distances au profit d’un contact libre et familial, l’excentricité et la mésalliance, la profanation même – car la parodie de textes ou paroles sacrés peut paraître sacrilège – semblent des constantes de l’écriture ironique tournierienne” (pp. 227-228).

Tournier retoma, pelo discurso do burro, a sátira menipeia, uma vez que as antinomias estão presentes: liberdade/escravidão, alto/baixo. O riso lúdico inerente à personalidade do burro também está presente. Alegre e espirituoso, apesar da consciência das agruras da existência, investido de autoridade na hierofania do amor absoluto, Lorna Milne (1994) lembra:

Le nom de l’âne-raconteur est significatif. Il s’appelle Kadi Chouia. “Le sage-de-rien-du-tout”, oxymore qui reflète au niveau lexical les paradoxes (...) de la Nativité: un roi naît dans une étable, la naissance du Messie est racontée par un âne. (...) Tournier (...) dépeint l’enfant (...) surtout comme une union des opposés. (...) la révélation de chacun comporte un dépassement des dichotomies et une union harmonieuse des contraires, “car cet Héritier du Royaume mêle des attributs incompatibles, la grandeur et la petitesse, la puissance et l’irrévérence, la plénitude et la pauvreté” (GMB, 185). (p. 66)

Em Michel Tournier, Jesus reúne e promove a reconstrução do ser fragmentado, que partiu em demanda da hierofania apaziguadora.

Conclusão

*Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
(...)
E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?),
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.*

Alberto Caeiro

Ao longo do presente trabalho, procurei evidenciar que o *corpus* em análise exhibe personagens soltas que, a partir de uma fragmentação interna, partem em busca da compreensão de Si e do mundo, instituindo na exegese um íntimo convívio com a Teoria da Carnavalização de Mikhail Bakhtin, instaurando uma teia de discursos múltiplos que se interrogam.

Viajando até à essência popular cómica da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin assiste ao destronamento da seriedade opressora, à tomada de assalto do lugar público pelo ousado humor, à irrupção do riso coletivo, enquanto força renovadora do cosmos. Perante a instauração de uma rede inusitada de relações entre semelhantes, os Textos Sagrados são alegremente profanados. Seguindo esta lógica, Tournier, numa subversão humorística, e Saramago, numa carnavalização humanista, perscrutam a verdade bíblica e transfiguram-na.

Para Saramago, há que lançar a religião, nefasta ao homem, no caos, no rebaixamento passível de propiciar a renovação. Segundo Tournier, o mundo é composto de antinomias, de humor negro, mas também de humor branco e necessário será aceitar as ambivalências deste mundo. Ambos os autores apelam, de um modo ou de outro, à ascese espiritual conseguida pela escalada vertical em demanda da hierofania reconciliadora.

O autor saramaguiano perscruta a herança bíblica e enceta um movimento dialógico de acolhimento do *já pronunciado* [itálico nosso] para, pelos viés da crítica e humor

desencantado, desconstruir e instaurar o ingrediente carnavalesco e irreverentemente libertador. Perscrutando o passado bíblico, José Saramago empreende uma reflexão aturada em torno do sentido da vida e da imposição de uma verdade inelutável pela tradição religiosa. Mercê de um profundo sentido humanitário genuinamente condocido pelas fissuras internas do homem, e fruto de uma inquietação indesmentível, o autor volta-se para o *corpus* bíblico, indaga o divino e ficcional, com extrema petulância e espírito combativo.

O fragmentado herói saramaguiano, em diálogo consigo e com o mundo, revela a inadaptação face à crueldade e mediocridade patentes no cosmos. Perante a inoperante esfera religiosa imposta, o protagonista, orquestrado por uma potente dupla autor-narrador, busca obsessivamente alcançar, num irreverente tête-à-tête dialógico com “deus”, o lenitivo e a compreensão do verdadeiro sentido cristão, que deve moldar todo o ser humano, procedendo ao desmascaramento de valores malignos. Numa sociedade dominada pela castradora religião, o autor revela o sibilar de um coro polifônico de vozes equipolentes, erguendo-se numa refrega com “deus”, no sentido de instaurar a paz democrática e defender valores benignos à sobrevivência da fraternidade na Terra.

Caim deseja, acima de tudo, manter incólume a sua consciência, rejeitando toda e qualquer corrupção do seu ser pelo fraudulento divino, por isso, a libertação da personagem dá-se mediante uma pungente via-sacra, marcada pela instauração de uma linha divisória entre o Eu e o Outro, divino e cruel.

Caim transita de celerado, que a Tradição Bíblica excomunga, para paladino dos deveres verdadeiramente cristãos, pela transfiguração autoral. Nesta querela ostensiva, que remete para o diálogo socrático, “caim” desconstrói “deus” e lança mão, à semelhança da dupla narrador-autor, de uma possante arma: a ironia que se encontra de mãos dadas com um aguçado espírito reflexivo. Rodeando-se, ainda, de um exército de cúmplices e profundamente capacitado para observar, escutar e ajuizar, “caim” projeta “deus” num mundo às avessas, colocando-se, desta forma, ao serviço do escritor inconformado com o rumo levado pela Humanidade. A insânia do herói é proporcional à loucura divina: grandes males obrigam a grandes paliativos, pelo que o ingrediente grotesco invade a tessitura narrativa. Na verdade, não se está diante de um ogre que cometa uma gratuita antropofagia, pois o arauto saramaguiano parece, conscientemente, entregar-se a uma morte psicológica marcada pela carnificina de todos quantos se encontrem na claustrofóbica nau dos loucos,

revelando uma sensata atitude de recusa da sua própria submissão. Antes morrer de pé, do que aceitar ser progenitor de uma Humanidade gerada sem pinga de amor.

Em, *Gaspard, Melchior et Balthazar* (1980) surgem vozes múltiplas, um coro em plena cacofonia no qual se destacam os pares ambivalentes. Assim, beleza e morte, grandeza e pequenez, sagrado e profano, são muitas das antinomias que povoam o texto tournieriano sobre o qual me debrucei. Perante as reflexões do autor sobre o amor incondicional, a discriminação racial, o amor pelas artes, o fanatismo, o poder sempre envolto em ferocidade e a necessidade de espiritualidade, nesta caminhada levada a efeito do berço até ao túmulo, não há como não estremecer e estabelecer um paralelismo sobre o mundo que me cerca. Impossível se torna não realizar uma aproximação com as feridas e dramas que assolam o mundo em pleno século XXI. Impossível não pedir à jovem geração de discentes que procurem ler e refletir as palavras outrora pronunciadas, apelando, ainda, a que realizem um paralelismo entre as linhas temáticas da obra tournieriana e a atualidade.

É com pavor condoído que grande parte dos seres verdadeiramente humanos assiste à maior crise migratória desde a Segunda Guerra Mundial. Numa travessia épica, homens, mulheres e crianças abandonam espaços opressores onde o terror e a crueldade não deixam espaço à sobrevivência. Num homérico movimento de superação, fraturados pelo fanatismo e atropelos aos mais básicos direitos, estes Reis Magnos lançam pés ao caminho e empreendem uma árdua jornada em busca de uma estrela que, infelizmente, teima em sorrir-lhes. Cada qual com a sua bagagem de dores e total despojamento realiza o humilde caminho até ao Outro, seu semelhante, deixando para trás a pátria amada entregue às convulsões, fanatismos, verdades empedernidas, rostos e gestos mefistofélicos de um mundo votado à carnavalização. Perante a pequenez de uma Humanidade nómada e desafortunada, merecedora de pequenos gestos divinos, sedenta de fraternidade, tolerância e aconchego, não há como não sentir o grotesco e as ambivalências do ser humano capaz dos gestos mais sublimes, mas também mais atrozes. Perante uma vaga nómada que terá de enfrentar os obstáculos dos muros erguidos, a negação do abraço por parte de uma sociedade supostamente evoluída e fraterna e a xenofobia, não há como não lembrar Michel Tournier e José Saramago.

Desde 1980, que *Gaspard, Melchior et Balthazar* se juntam a uma milícia de cúmplices saramaguianos e apelam para que as vozes intolerantes sejam caladas, os dogmas

iconofóbicos sejam silenciados, o poder que corrompe seja limitado, e que cada um saiba empreender o seu caminho de busca espiritual.

Diz-nos, ainda Saramago que há que ouvir o burburinho da mulher que procura emancipar-se e inverter a malignidade da violência de género que impera na sociedade de cariz patriarcal. Diz-nos Michel Tournier que o absurdo da vida é inevitável e há que pugnar pelo Sagrado como trilha redentor. O diálogo com a mensagem tournieriana, aterradoramente atual, impõe-se: a dualidade benéfica ou maléfica é deste mundo e a sobrevivência, após a fratura interior, depende de saber pôr pés ao caminho e esculpir a sua existência no esquema binário da pertença ou da exclusão. O mesmo diálogo deverá acontecer com a mensagem saramaguiana, que sob a máscara da irreverência esconde solidariedade e compaixão, apelando ao respeito pelos deveres humanos enquanto caminho para um mundo melhor, porque intrinsecamente espiritualizado.

Nestas linhas finais, cabe um panegírico jamais concluso a Michel Tournier, que ensina que toda a Humanidade vive uma sucessão alternada de esperança e desânimo. Partilho a mesma circunstância histórica que o autor, cuja obra merece releituras, já que convoca o leitor a com ele urdir o manto metafísico e a entender a jornada existencial enquanto ascense.

No que se refere a José Saramago e volvidos cinco anos sobre o seu desaparecimento, não deixo de partilhar as reflexões de Roland Barthes (2002) para quem ler um autor desaparecido causa um profundo estremecimento da alma fraturada pela consciência da dicotomia vivenciada entre a vida palpitante do texto doado pelo autor e a mágoa da ausência física desse mesmo autor.

Talvez este incontornável vulto da História da Literatura se encontre ainda na Barca de Caronte, tendo arrepiado caminho, interpelado Deus e oferecido as suas lentes para que este observe, perante o sorriso plácido de Satanás, o eterno desgoverno do Mundo ... Ou talvez a mente brilhante e lúcida que deixou este mísero mundo esteja ainda exigindo a presença do Todo-Poderoso que tarda, brandindo uma carta dos Deveres Humanos numa mão, guardando na outra um montículo de terra de Azinhaga e no coração a miríade de inesquecíveis personagens que deu a conhecer ao mundo. José Saramago continua a falar aos seus leitores e a Deus que o escutam enlevados e, certamente, terá assento no Panteão Nacional dos nossos sonhos.

A negrura cáustica dos romances saramaguianos dedicados à inversão da História e da palavra sagrada e o humor enternecedor de Michel Tournier merecem ser *ad eternum* objeto de reflexão, pois são a máscara, afinal, de um profundo respeito pela vida humana.

Referências bibliográficas

1. Bibliografia ativa

1.1. Corpus principal

Saramago, J. (2009). *Caim*. Lisboa: Caminho.

Tournier, M. (1980). *Gaspard, Melchior et Balthazar*. Saint- Amand: Éditions Gallimard.

1.2. Outros textos de José Saramago

Saramago, J. (1982). *Memorial do Convento* (16ª ed.). Lisboa: Caminho

_____ (1988). *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho

_____ (1989a). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1989b). *História do Cerco de Lisboa*. Círculo de Leitores.

_____ (1990, 6 de março). História e ficção. *Jornal de Letras*, Ano X, (nº 400).

_____ (1991). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho.

_____ (1992, 10 de maio). *É a terceira vez que sou censurado por Sousa Lara*. [Entrevista concedida ao Público.pt]. Disponível em <http://static.publico.pt/docs/cmfautores/joseSaramago/terceiraVezCensurado.htm>

_____ (1992). *In Nomine Dei*. Lisboa: Caminho.

_____ (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho.

_____ (1997). *Todos os Nomes*. Lisboa: Caminho.

_____ (2000). *A Caverna*. Lisboa: Caminho.

_____ (2001, 19 de setembro). “O Factor Deus”. *Público*.

_____ (2002). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho.

_____ (2003, 16 de janeiro). Entrevista de José Saramago a José Carlos Vasconcelos. *Revista Visão*. Lisboa.

_____ (2009, 27 de julho). *Um problema de homens*, Fundação José Saramago. Disponível em <http://caderno.josesaramago.org/54038.html>

_____ (2011). *Claraboia*. Lisboa: Editorial Caminho.

_____ (2015). *O Conto da Ilha Desconhecida* [e-book]. Disponível em http://issuu.com/lucinda73/docs/o_conto_da_ilha_desconhecida/9?e=5430107/3080771

1.3. Outros textos de Michel Tournier

Tournier, M. (1967). *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.

_____ (1973, 19 abril de). Les Météores, chef d’œuvre ou provocation ? Michel Tournier répond aux critiques. *Le Figaro Littéraire* (1509).

_____ (1975). *Le roi des Aulnes*. Paris: Éditions Gallimard.

- _____ (1977). *Les Météores*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____ (1986a). *La Goutte d'Or*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____ (1986b). *Les Petites Proses*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____ (1986c). *Gilles et Jeanne*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____ (1992). *Sexta-Feira ou a Vida Selvagem*. (2ª ed.). Lisboa: Presença.
- _____ (1996). *Le Pied de la lettre*. Paris: Éditions Gallimard.
- _____ (2005). *Le vent Paraclet*. Paris: Éditions Gallimard.

1.4. Textos de outros autores

- Baudelaire, C. (1993). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Bookking International.
- Byron, L. (2011). *Caín*. Madrid: Abada Editores.
- Camões, L.V. (1982). Os *Lusíadas* (ed. E. P. Ramos). Porto: Porto Editora.
- Ferreira, V. (1981). *Um Escritor Apresenta-Se*. Lisboa: INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pagnol, M. (1947). *Notes sur le rire*. Paris: Nagel.
- Quental, A. de (1886). *Os sonetos completos de Anthero de Quental* (publ. J. P. Oliveira Martins). Porto: Livraria Portuense de Lopes. Disponível em <http://purl.pt/122>
- Régio, J. (1955). *Poemas de Deus e do Diabo* (4ª ed.). Lisboa: Portugália.
- Rosa, A. Ramos (2001). *As Palavras*. Porto: Campo das letras.
- Sartre, J. P. (1994). *Huis clos suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard.
- Tavares, G. M. (2011, 22 de setembro). O destino das palavras. *Visão*.

2. Bibliografia passiva

- Arnaut, A. P. (2009). José Saramago: a Literatura do Desassossego. Disponível em www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf
- _____ (2011). Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim). *Ipotesi*, 5 (1), pp. 25-37. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/6-novos-rumos-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>
- _____ (2014). José Saramago: da realidade à utopia O Homem como lugar onde. In B. Baltrush, B. (edit.) *O que transforma o mundo é a necessidade de utopia – estudos sobre utopia e ficção em José Saramago* (pp. 31-52) [Livro eletrónico]. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=3865964966>

- Andrade, C. I. N. B. (2009). Releituras da História em O Ano da Morte de José Saramago e Sostiene Pereira de Antonio Tabucchi. *Revista de Literatura, História e Memória*, 5 (5), pp. 291-299. Disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/2118/1686~>
- Bakhtin, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (Trad. D. Olivier). Paris: Gallimard.
- _____. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (Trad. Y. Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec.
- _____. (1997). *Estética da criação verbal* (2ª ed.) (Trad. M. E. G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2002). *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec.
- _____. (2010). *Problemas da poética de Dostoiévski* (5ª ed.) (Trad. P. Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Barthes, R. (1973a). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- _____. (1973b). Texte (Théorie du). *Encyclopædia Universalis* (T. XV). 1013-1017
- _____. (2002). *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*. Traces Écrites. Paris: Seuil.
- Berrini, B. (1998). *Ler Saramago: o romance*. Lisboa : Editorial Caminho.
- Bevan, D. G. (1986). *Michel Tournier* [Livro eletrônico]. Amsterdam: Rodopi. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=9062038670>
- Booth, W. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bouloumié, A. (1991). Inversion bénigne, inversion maligne. In A. Bouloumié (ed. lit.) & M. De Gandillac, (edit. lit.), *Images et signes de Michel Tournier - Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle* (pp. 17-41). Mayenne: Gallimard.
- _____. (2000). Rire, humour et ironie dans l'œuvre de Michel Tournier. In J.-B. Vray (Ed.), *Relire Tournier – Actes du Colloque International Michel Tournier, Saint-Étienne, novembre 1998* (pp. 223-231). Sainte-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Brochier, J-J. (1978). Dix-huit questions à Michel Tournier. *Le Magazine Littéraire*, (138), pp. 11-12.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde Main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Cloonan, W. (1991). Le «Salamnbô» de Tournier: «Gaspard, Melchior et Balthazar». In A. Bouloumié, (ed. lit.) & M. De Gandillac, (edit. lit.), *Images et signes de Michel Tournier, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la- Salle* (pp. 365-377). Mayenne: Éditions Gallimard.
- Dalarun, J. (1990). Olhares de clérigos. In C. Klapisch-Zuber, Christiane (Dir.), *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média* (Vol II) (Trad. A. L. Ramalhor et al.), pp. 29-63. Porto: Afrontamento.

- Da Silva, H. M. (2012) Configurações do mal no romance Caim, de José Saramago. In ACM. Magalhães, et al. (orgs). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB. pp. 215-223. Disponível em <http://books.scielo.org/id/y742k/16>
- Danow, D. K. (1995). *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington, KY: The university Press of Kentucky.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Depretto, C. (1997). *L' héritage de Mikhaïl Bakhtine* [Livro eletrônico]. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=2867812011>
- Eco, U. (2007). *História da feiura* (Trad. E. Aguiar). Rio de Janeiro: Record.
- Faraco, Carlos Alberto (1996). O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica constitutiva. In C. A. Faraco, C. Tezza, G. Castro (Orgs.), *Diálogos com Bakhtin* (113-126). Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- Fraga, R. P. (2010). Os abusos do narrador na revisitação do passado e o processo de encaixe em Caim, de José Saramago. *Estação Literária* 5. Disponível em www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL5Art20.pdf
- Gasparro, M. (2001). Michel de Guelderode et les “groteschi” italiens. In J. Herman, L. Tack & G. Koenraad (edit.). *Lettres ou ne pas lettres: mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen* (pp. 219-229). Leuven: Presses Universitaires. Disponível em <https://books.google.pt/books?>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Guichard, J-P. (2006). *L'âme déployée: images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier* [Livro eletrônico]. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=2862723983>
- Hamon, P. (1996). *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- Holm, H. V. (s/d). Le Concept de polyphonie chez Bakhtin. *Polyphonie – linguistique et littéraire*, (7), 95-110. Disponível em <http://ojs.ruc.dk/index.php/poly/article/download/2433/748>
- Hugo, Victor (s. d.). *Œuvres complètes illustrées de Victor Hugo - L'Homme qui Rit* [e-book]. Paris: Albin Michel. Disponível em <https://archive.org/stream/lhommequirit00hugo#page/n3/mode/2up>
- Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (Trad. de R. Cruz). Rio de Janeiro: Imago.
- Iehl, D. (1997). *Le Grotesque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Iser, W. (1996). *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético* (Vol. 1). São Paulo: Editora 34.

- Koopman-Thurlings, M. (1995). *Vers un Autre Fantastique : Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. Amsterdam: Rodopi.
- Koster, S. (1986). *Michel Tournier*, éditions Julliard, Paris
- Koster, S. (2005). *Michel Tournier, ou le choix du roman*. Mayenne: Zulma.
- Krell, J. F. (1994). *Tournier élémentaire* [livro eletrônico]. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=1557530564>
- Leal, E. A. (2011). Caim de Saramago: a desconstrução do mito bíblico judaico-cristão a partir da paródia. *Anais do SILEL*, 2(2), 1-13. Uberlândia: EDUFU. Disponível em http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_843.pdf
- Lemos, C. T. (2013). Religião e Patriarcado: elementos estruturantes das concepções e das relações de gênero. *Caminhos*, 11 (2), 201-217. Disponível em <http://dx.doi.org/10.18224/cam.v11i2.2795>
- Lopes, J.O. (1998). O crepúsculo de deus nas guerras dos homens. Uma leitura do *In nomine dei* de José Saramago. *Humanitas*, L, 1025-1039. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas50/56.2_Oliveira_Lopes.pdf pp. 1028-1039
- Livini, A. (2012). Étude de la circulation de la Cena Cypriani durant le Moyen-Âge. *Archives de sciences sociales des religions*, 160, 309-358. Disponível em: <http://assr.revues.org/24591>
- Machado, A. M. & Pageaux, D.-H. (1988). *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70.
- Machado, L. I. (1999). Brève Étude sur la Parodie. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, 4, 53-65. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/333>
- Martins, M. F. (2014). *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago - Gráfica Mealhadense.
- Marujo, A. (2009, 21 de outubro). Saramago: Há muita coisa na Bíblia que vale a pena ler. *Público*. Disponível em www.publico.pt/.../saramago-ha-muita-coisa-na-biblia-que-vale-a-pena-ler-
- Milne, L. (1994). *L'Évangile selon Michel: La trinité initiatique dans l'oeuvre de Tournier* [Livro eletrônico]. Amsterdam: Rodopi. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=9051835744>
- Minois, G. (1995) *Censure et Culture sous l'Ancien Régime* [Livro eletrônico]. Paris: Fayard. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=2213648557>
- Montet, C. de (1940). *Polyphonie*. Neuchâtel : La Baconnière.
- Perez, A. S. (2007). L'univers romanesque de Michel Tournier: vers une nouvelle dimension de la sexualité. *Studium: Revista de humanidades*, (13), 45-57. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2542078>

Penteliuc-Cotoșman, L. (2011). L'écrivain dans le miroir de la littérature ou comment situer Michel Tournier. *Echo des Études Romanes*, VII(1), 91-102. Disponível em www.eer.cz/files/2011-1/2011-1-06-Penteliuc.pdf

Pinto, M. V. (2009). A escrita "sob-controle": Considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago, *O MARRARE* - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ, (11), 58-64. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/madalena.html>

Platten, D. (1999). *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction* [Livro eletrônico]. Liverpool: Liverpool University Press. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=085323843X>

Quesnel, C. (1991). Mourir de rire d'après et avec Rabelais. In G. H. Allard (Dir.), *Cahiers d'Études Médiévales* (10). Montréal-Paris: Bellarmin-Vrin. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=2890077195>

Real, M. (1995). *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em "Memorial do Convento" de José Saramago*. Lisboa: Caminho.

Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.

Rodrigues, C. C. L. (s.d). *Lilith e o arquétipo do feminino contemporâneo*. Disponível em http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt06/Catia_Cilene.pdf

Roman, A. R. (1992-93). O conceito de polifonia em Bakhtin: O trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, (41-42), 207-220. Disponível em http://www.lettras.ufpr.br/revista_lettras/numeros/41_42.html

Rosello, M. (1990). *L'in-différence chez Michel Tournier*. Paris: Corti.

Sangsue, D. (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.

Seixo, M.A. (1999). *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

_____. (1987). *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

Sbiroli, L. S. (1987). *Michel Tournier: La séduction du jeu*. Genève-Paris: Slatkine.

Schnaiderman, B. (1983). *Turbilhão e Semente: Ensaio sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades.

Schott, R. (1996). *Eros e os processos cognitivos: Uma crítica da objetividade em filosofia*. Rio de Janeiro: Record e Rosa dos Tempos.

Shoentjes, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil.

Stam, R. (1992). *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa* (Trad. Heloísa Jahn). São Paulo: Ática.

Tezza, C. (1988). Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In C. A. Faraco et al, *Uma introdução a Bakhtin* (p. 51-71). Curitiba: Hatier.

Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*. Paris: Seuil.

- _____ (1984). *Critique de la critique*, Paris : Seuil.
- Vax, L. (1963). *L'art et la Littérature fantastiques*. Paris: P.U.F
- Venturelli, P. C. (2006). O romance como arena polifônica [Entrevista concedida a IHU On-Line]. *IHU on line* [edição 195], 23-29. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao195.pdf>
- Vray, J.-B. (1997). *Michel Tournier et L'écriture Seconde*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Worton. M. (1991). Intertextualité et Esthétique, in A. Bouloumié (ed. lit.) & M. De Gandillac, (edit. lit). *Images et signes de Michel Tournier, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la- Salle*, pp.227-243. Mayenne: Éditions Gallimard.
- Zani, R. (Jan/jun 2003). Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, 9, 121-132. Porto Alegre. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/65>